# شعريّة الفقد

## جدل الحياة والموت في شعر الخنساء

الدكتور
خالد الجبر

الدكتورة
رزان إبراهيم

قسم اللغة العربية وآدابها
كلية الآداب والعلوم - جامعة البترا






طبع بدعم من عمادة البحث العلمي
في جامعة البترا



# شِعْرِيَّــةُ الفَقْــد

جدلُ الحياة والموت في شعر الخنساء

شِعْرِيَّةُ الفَقْــد : جدلُ الحياة والموت في شعر الخنساء

الدكتور خالد الجبر الدكتورة رزان إبراهيم

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية ( 4310 / 12 /2011 )

رقم التصنيف :811.9

الواصفات:// النقد الأدبي// التحليل الأدبي// الشعر العربي

الطبعة الأولى 1433هـ - 2012 م






عمّان- شارع الملك حسين- مقابل مجمع الفحيص التجاري

هاتف : 4651650 - فـاكس : 4643105 6 962+

ص . ب . : 367 عمّان 11118 الأردن

E-mail:dar_jareer@hotmail.com

ردمك ISBN 978- 9957 - 38 - 253 - 7

# شِعْرِيَّةُ الفَقْـــد

## جدلُ الحياة والموت في شعر الخنساء

الدكتور خالد الجبر          الدكتورة رزان إبراهيم

d¤ kc8 g' Y' 'kz 2 °cY' 6 µ°cY° 6 · ~

كلّية الآداب والعلوم - جامعة البترا

(الآراء الواردة في الكتاب لا تعبر بالضرورة عن رأي الجهة الداعمة)

الطبعة الأولى

1433هـ - 2012م



# المحتوى

# مقدِّمة

بينَ أن تخوضَ في شعرِ أحدِهم مستكشفًا ما فيهِ من قضايا وما هُو عليه من بناءٍ وفنّ، وأن تخوضَ فيهِ منطلقًا من فكرةٍ هي: فيه ظاهرة، أو عنهُ غالبَة، مسافةٌ شاسعةٌ؛ فكيفَ إذا انطلقْتَ من فكرةٍ هيَ عندَك أنتَ عن ذلكَ الشّاعر وشعرِه سابقةٍ على تعرُّفِك الحقيقيِّ للشّعر نفسِه؟

وبينَ أن تجعلَ شِعرَ الشّاعرِ كلَّه حقلاً نصّيًّا واحدًا تسلِّطُ عليهِ أدواتِ الدَّرْس ومنهجيّات البحث، وأن تجعلَ نُصوصَهُ حقولاً منفصلةً مستقلاً بعضُها عن بعض، فارقٌ أساسيٌّ تنبنِي عليهِ من بعدُ نتائجُ يمكنُ أن تُودِي بالشّاعر وشعرِه فتحُطَّ من قدرِهما، أو أن تنهضَ بِهما معًا إلى مصافِّ الشُّعراء المتميِّزينَ، لا لشيءٍ إلاّ لأنَّ الاختيارَ وقعَ عليه، وهذا ما نشهَدُه في كثيرٍ من الدراساتِ الجامعيّة والرّسائل التي يُستنتَجُ فيها أنّ شُوَيعِرًا ما كانَ مبدِعًا، وأنّ شِعرَه الذي لا شيءَ فيه إلاّ التّقليد هو من رتبةِ شِعر امرئ القيس والمتنبّي ودرويش! وما ذاكَ إلاّ أنّ المشرفَ أرادَ الباحثَ عليهِ، ولم يجِد الباحثُ وسيلةً أنجعَ من هذه لتسويغِ دراستِه!

وبينَ أن تحدِّدَ لنفسِك ولبحثِكَ نُقطةَ انطلاقٍ جوهريَّةً تتّخذُها مرتَكزًا لدراسةِ شعرِ شاعرٍ بعينِه، وتجعلُها العِيارَ الذي تحتكِمُ إليهِ في أيِّ نقطةٍ إضافيّة تناقشُها، وكُلِّ قضيَّةٍ فكريَّة دلاليَّةٍ مضمونيَّة، أو ظاهرةٍ فنِّيّة تشكيليَّة بارزةٍ تمعنُ في تحليلِها واستكشافِ أبعادِها واستظهارِ تجلّيّاتها وكُمُونِها، وتُعلِّلُ متّكئًا إليها جلَّ ما

يتراءى لك، أو يجبَهُك، في ذلك الشّعر، ثمَّ تجدَ لهـذا الانسجامِ وذاكَ الاتّساقِ تسويغًا رصينًا يكشفُ لكَ عن حُسْنِ منطَلَقِك؛ وبينَ أن تخبطَ خَبطَ عشواءَ لا تدري من أمرِ الشّعرِ الذي تُحاولُه إلاّ أنّك تريدُ الإمساكَ بأيِّ نُقطةٍ للكتابةِ عنها، فتُوقعَ نفسَكَ في التّناقُضِ بين أوائلِكَ وأواخِرك، وتُوقِعَ قارئَك في تِيهٍ من الرُّكامِ كأنّما يسيرُ بينَ كُتَلٍ صمّاءَ من الكَلام لا تُبينُ إحداها عن جاراتِها، ولا تقتَرِنُ بها اقترانَ المنطِقِ والبيانِ والحِجاجِ — بينَ هذينِ فَرقُ ما بينَ: البحثِ العلميِّ الذي يُجلّي الغَوامضَ ويُوقِفُ على الحقائق ويُزيحُ الأَسْتارَ، والهرطَقَةِ الكلاميَّةِ التي لا تزيدُ القضايا إلاّ تعقيدًا، وتطمسُ الظّاهرَ البارزَ، وتُعيصُ مسالِكَ البحثِ، حتّى إنَّ قلَّتَها تُضحي أفضلَ منها، فليسَت أكثرَ من جعجَعَةٍ بلا طَحْن، وتلويثٍ لُغويٍّ لا غيرَ.

وبينَ أن تُمعِنَ في استقصاءِ ما كُتِب عن الشّاعرِ وشِعرِه، وتتدبَّرَ القضايا التي أُثيرَت وما قُتِل منها بحثًا، وما ظلَّ منها بِكرًا جَديرًا بالبحث، وما عَسُرَ منها على الباحثينَ فقاربُوهُ متهيِّبينَ، أو ماسُّوهُ مماسَّةَ الخائفِ المتوجِّس، أو استعصَى منها عليهِم فتجنّبوهُ وغضُّوا ذِكْرَه، فَلا تدَعِ شيئًا ممّا بلغتْهُ يداكَ إلاّ وقفتَ متريِّثًا مراجِعًا مدقِّقا فاحصًا حتّى يَتبيَّنَ لكَ غثُّه من ثَمينِه، وأصيلُهُ من دَعِيِّه؛ وحتّى تَميزَ ما يصلحُ منهُ للبناءِ عليه وما لا يجُوزُ أن تستَنِدَ إليه، وتفرزَ ما لا يجوزُ إغفالُهُ أو تجاوُزُه في تحليلِكَ وبحثِك وما لا يُلْتَفتُ إليه أو يُلْقَى إليه بالٌ؛ ثمّ تبني من بعضِ هذا إطارًا مُعينًا، وصُورةً شبهَ ناضجة لما يمكنُ وما يجُوز، ولِما لا يمكنُ ولا يجُوز، وتُثبتَ للباحثينَ ممّن سبقَكَ سَبْقَهُم، وتُشيرَ إليهِم بإحسانِهم ما أحسَنُوا، وتتجانَفَ عنِ البسيطِ الهيِّن من هَناتِهِم، وتُناقشَ ما تراهُ جديرًا بالحِجاجِ ممّا زلّت

بهم إليهِ أقلامُهم، أو وقعُوا فيه من تناقُضٍ في الرأي — بينَ هذا وأن تكتُبَ ما في ذهنِكَ ممّا يَعِنُّ لكَ، أو طرأ بهِ هاجسٌ على بالِكَ وخطَرَ به الخيالُ لكَ، ثمَّ تتوجَّهَ إلى بعض المراجعِ والمصادرِ لتبحثَ فيها عمّا يُعاضدُ ما كتبتَ، وتُسقطَ في أثناءِ ذلكَ كلَّ ما يعترضُ سبيلَ فكرَتِك، وما يَدْحَضُ رأيكَ، ويكشفُ عن عُوَارِ تسويغِكَ وضَعْفِ تحليلِك، ويُناكِفُكَ في ما بلغتَهُ من نتائجَ، أو أن تكونَ لُقَطَةً جُمَعَةً لا رأيَ لكَ في ما تُثبت، ولا حجَّةَ ملَّكتكَ ناصيَتها، ولا بَيانَ إلاّ أنتَ فيه عِيالٌ على غيرِك: تأخذُ من هذا، وتستلفُ من ذاكَ، وتبني على عبارةِ فُلان، وتُعيدُ صَوْغَ ما قالَته علاّنة، فأيُّ فضلٍ وقعَ عليهِ قارئُك في ما تكتبُ ليسَ لكَ فيهِ إلاّ أنْ جَمَعْتَ وأثبتَّ؛ بينَ هذينِ ما بينَ الأرضِ والسّماء: أنتَ في أوّلهما باحثٌ أصيلٌ تتمتّعُ بأخلاقِ العلمِ وأهلِه، وتبتغي أن تُضيفَ إلى العلمِ ما استطعْتَ، وأنتَ في الآخَرِ خبيرٌ في القصِّ واللصقِ ممّا يُدَّعَى عِلمًا ويُزْعَمُ بَحثًا؛ هذا إن لم يتَجاوَزِ الأمرُ حدَّ القصِّ واللصقِ إلى القطعِ والسَّرَق!

يقفُ الباحثُ في شعرِ شاعرٍ ما حائرًا قُبالةَ هذا العددِ المتراكِمِ المتراكِبِ من المناهجِ: أيُّها أوْلى وأصلَحُ وأقرَبُ ليتَّخِذَه؟ وهل منها ما يُغنِي عن سِواهُ؟ وهَل يمكنُ للباحثِ أن يبتَدِعَ منهجًا هو مزيجٌ من عدّة مناهِجَ، أو ينبغي له اتّباعُ واحدٍ منها محدَّدٍ حَسْبُ؟ أيصْلُحُ الجَمعُ بينَ منهجَيْنِ هُما متناقضانِ في أصلِ وجودِهما كالبنيويّة ومنهج التّحليلِ النّفسيّ مثلاً؟ وكَيفَ لهُ أن يحدِّدَ واحدًا منها قَبلَ أن يبدأَ بمُطالَعةِ الشّعرِ لاستِكشافِ ما فيه في ضَوئِه؟ أيُمكِنُ فِعلُ ذلكَ أو أنّ الأدقَّ هو استخلاصُ المنهَجِ المناسبِ بعدَ القراءة؟

تبقَى مسألةُ تحديدِ المنهَجِ في الأحوالِ كلِّها مُربِكَةً شائكة، ذلكَ لأنَّ تحديدَ المنهَجِ قبل القراءةِ يُعينُ على تبيُّنِ المُرادِ من النصِّ الشّعريِّ، لكنَّه يُقصِي سِواهُ ممّا لا يتّفقُ مع المنهَجِ المحدَّد. هذا من جانِب، ولأنَّ تحديدَ المنهَجِ بعدَ القراءَةِ والاستكشافِ هُو بناءٌ على ما التقطَهُ الباحثُ من ظَواهرَ وقضايا من النّصّ، أي إنّه ممّا يفرِضُهُ النّصُّ نفسُه، وكأنّما فُصِّلَ المنهجُ تفصيلاً على قَدِّ النّصّ، ولا يصلُحُ لاتّخاذِه منهجًا لُمعالَجةِ نصٍّ آخرَ إلاّ بمقدارِ ما يكونُ مماثلاً أو مشابهًا — في أقلِّ التّقادِيرِ — للنّصِّ الأوّل. فما جَدوى هذه المناهجِ في الإطارِ النّظريِّ إذن؟

قد رأى الباحثانِ أنّ تحديدَ المنهَجِ بعدَ القراءةِ أقربَ إلى الصّواب مع وعيهما بما تقدَّم من محاذِيرَ، وقد بانَ لهُما أنَّ فصلَ النّصِّ الخَنسائيِّ فصلاً جراحِيًّا عن سِياقاتِ نشأتِهِ وبيئاتِه الطَّبيعيَّةِ والاجتماعيَّةِ والاعتقادِيَّة والفَنِّيَّة الشّعريَّة خاطِئٌ كلَّ الخَطأ، وظهرَ لهما كذلكَ أنَّ الاكتِفاءَ بذلكَ كُلِّه والابتعادَ عن اتّخاذِ منهجٍ حديثٍ يُتيحُ لهما بُلوغَ مِحوَرِ النّصِّ الخنسائيِّ هُو خَطأٌ إجرائيٌّ أساسيٌّ في الدّراسة! صحيحٌ أنّ شعرَ الخنساءِ شعرٌ تُراثيٌّ، لكنّه صالحٌ تمامًا كأيِّ نصٍّ آخرَ لتطبيقِ منهَجٍ حداثيٍّ عليه، مع التنبُّهِ على عُقْمِ فصلِهِ جراحيًّا عن سياقاتِ نشأتِه وتطوُّرِه. هكذا، تأتَّى للباحثين الجَمعُ بينَ منهَجٍ سِياقيٍّ حدّداهُ في إطارِ بَيانِ نشأةِ الشّعرِ والشّاعرة وتفصيلِ قضاياهُ وظواهِره، ومنهَجٍ حَداثِيٍّ اتّخذاهُ لبيانِ مِحوريَّةِ قضيَّةِ الفقدِ في شِعر الشّاعرة كلّه مضمونًا وتشكيلاً، وإظهارِ جدليَّة الحياةِ والموتِ في الشّعر بما تجسِّدُ جَوهرَه الفكريَّ الفلسفيَّ في حُدودِ العقائدِ الجاهليَّة. وليسَ هذا المنهجُ بِدْعَةً في التّحليلِ النّقديّ، فالبنيويّةُ التّكوينيّةُ التي أسّس لها لوسيان

غولدمان تُتيحُ ذلكَ بِلا عَناء.

لقد استغْرَقَت القراءةُ والمناقشاتُ والتَّحليلُ النَّظريُّ، وتقصِّي الشَّواهد والشُّروح وصلاحيتها من عَدَمِها، واستظهارُ القضايا والظَّواهرِ وتفسيرُها وتسويغُها، والرَّبطُ بينَها وبينَ المِحورِ الأساسيِّ للبحث (شعريّة الفقد) و(جدل الحياة والموت)، وتحديدُ ما ينبغي إيرادُه من معلوماتٍ عن حياةِ الخنساءِ، وما يُمكنُ تجاهُلُه من هَنَاتِ الباحثينَ السَّابقينَ، وما ينبغي تأكيدُهُ من آرائِهم أو مناقشتُه من عباراتِهم، ستَّةَ أشهُر تقريبًا، وقفَ الباحثانِ فيها على جُلِّ ما كُتِب عن الخنساء، واستقرَآا شِعرَها في مصادرِه المتنوّعة من دَواوينَ وشُرُوح ومصادرَ أُخرى مثل كُتب تاريخ الأدب العربيّ، وبعضِ مصادرِ الأدب العربيّ وموسوعاتِه، حتّى كانَ لُهما أن يحدِّدا عُنوانًا صالحًا للبحث، وخطَّةً حقيقيَّةً مبنيَّةً على استقراءٍ واعٍ، واستقصاءٍ مُضْنٍ.

كُتِب الكَثيرُ عن الخنساء وشِعرها، بعضهُ كانَ دراساتٍ جادَّةً خرجَت بنتائجَ تفصيليَّة لموضوعِها، وبعضُها كانَ حَشْوًا وتلفيقًا وتكرارًا وقصًّا ولصقًا، وبعضُها كانَ جَمْعًا وإيرادًا لما في الكُتب من غير ادِّعاءِ التّأليف، وبعضُها كانَ عامًّا قُبالةَ ما تخصَّصَ منها لبحثِ قضيَّةٍ من القضايا المضمونيَّة أو ظاهرة من الظَّواهرِ الفنّيّة. ويزعُمُ الباحثانِ أنّ دراستَهُما هذه عن شعر الخنساءِ أوّلُ دراسةٍ منهجيَّةٍ لشعرِ الخنساءِ كلِّها – في ما اطَّلَعا عليه من دراساتٍ عنها وعن شعرِها – انبنَتْ على منهَجٍ واضحٍ محدّد، واستقصَت مُجملَ القضايا والمضامينِ والظَّواهر الفنّيّة والمعلوماتِ

السّياقيَّة المُعينَة لِتَكونَ دِراسةً من الدَّاخِل، ومَحْوَرَتْـه علـى المسـألةِ الجوهريَّـةِ فيـه (شعريَّة الفقد)، وفسَّرَتهُ في ضـوئِها مضـمونًا وتشـكيلاً. ويمكـنُ للقـارئ أن يُلاحـظَ تجلِّياتِ هذا الزَّعمِ في جُزئيّات هذه الدّراسة وعدم إهمالِها للدّراساتِ السّـابقة، وفي ما أضافَهُ الباحثانِ واضحًا بلا مِراءٍ على ما وصلته إليهِ تلكَ الدِّراسات.

وسيُلاحظُ القارئُ أنّ الدِّراسةَ بُنِيَت بناءً تراكُمِيًّا يصلحُ أن يُطْلَـقَ عليـهِ البنـاءَ الهَرَمِيّ؛ لكنّ ذلكَ هُو ما يظهَرُ للوهلةِ الأُولى، وما فرضَتْهُ طبيعةُ الكِتابـة والطِّباعَـةِ وترتِيبِ الجُزئيّاتِ على الورقِ في سياقٍ تتابُعِيّ تعاقُبِيّ، ولو أنّ الأمـورَ تُعـينُ علـى صُنعِ ترتيـبٍ آخـرَ لوجَـدْنا هـذا البنـاءَ دائريًّـا تَزامُنيًّـا لا تعاقُبيَّـة فيـه. إنّ البـدءَ بمعلوماتٍ عن حياةِ الخنساء وبيئتِهـا والعقائـد الجاهليَّـة المتَّصـلة بـالموت والحيـاة والثّأر وغيرها، أساسيَّةٌ لبيانِ القضيّة الجوهريّة المِحورِ لهذه الدراسـة، وإذا جـاءَت الجزئيّاتُ المتّصلةُ بالقضايا المضمونيّة بعدَ التّأسيس المتقدِّم، ثمَّ تفصيلاتُ الدّراسـة الفنّيّة التشكيليَّة، فليسَ معنى هذا أنّ المقصودَ بالترتيبِ هو إظهارُ الفصـلِ المفتَعَـلِ بين الشّكلِ والمضـمون، بـل إلى بيـانِ أنّ كـلَّ مضـمونٍ يقتضـي شَـكلَهُ الملائـمَ لـه، المنسجِمَ معَه.

هذا، فضلاً عـن أنّ البـاحثَين أعـادا كـلّ قضـيّة مـن القضـايا، وظـاهرةٍ مـن الظَّواهر، إلى مِحوَرِها ومركَزِهـا الأساسـيِّ الـذي جَمَعهـا في صـعيدٍ واحـدٍ، فكانَـتِ الدِّراسةُ صِنْوَ قصيدةِ الخنساء: كُلاًّ واحـدًا لا يقبَـلُ تجزيئًـا ولا تقسـيمًا قـاهرًا، في وَحْدَةٍ عُضويَّةٍ تجمعُ أطرافَ ما ظـواهرُهُ الشّـتاتُ ليكـونَ مَزيجًـا مُتماهيًـا لا حُـدودَ

تفصلُ بينَ مكوِّناتِه.

إنّ الباحثَين، إذ يؤمِّلانِ أن يكونا قد وفَّيا الموضوعَ حقَّه، ليَجِدانِ في صنيعِهما ما يُرضِي الضَّميرَ تُجاهَ شاعرةٍ عربيَّةٍ عُدَّت في الشُّعراء الكِبار قديمًا وحديثًا، وتركَت بصماتٍ واضحةً في حركةِ الشِّعر العربيِّ قديمِه وحديثِه. وآخرُ دعواهُما أن الحمدُ لله ربِّ العالَمين،،،

**الباحثان**

عمّان

السابع والعشرون من كانون الثاني لسنة ٢٠١١م



# مدخَل

كيفَ تمكّنت شاعرةٌ من حفرِ اسمِها في ذاكرةِ الشّعر العربيّ حتّى زمانِنا هذا؟ ما الذي أكسبَ شِعرَها خُصوصيّةً جعلَتها تُعدّ في الشُّعراء الميّـزين قـديمًا وحـديثًا؟ لماذا عُدّت الخنساءُ رائدةَ فنِّ الرّثاء في مُدوّنتَي الأدب والنّقد عنـد العـرب؟ أسـئلةٌ يُحاولُ هذا البحـثُ الإجابـةَ عنهـا متقيّـدًا بأصولٍ منهجيّـة قائمـةٍ علـى اسـتقراء شِعرِها، واستنطاقِه بمنهجٍ ثقافيّ لا يعزِلُ الشّاعرةَ عـن بيئتِهـا الـتي نشـأت فيهـا، واستمدّت منها ثقافتَها الشّعريّة، ومعتقداتِها الحياتيّة، فضلاً عن حياتِها في البيئةِ الطّبيعيّة الجغرافيّة، ومنظومةِ القِيَم والعاداتِ والتقاليدِ الاجتماعيّة.

(١)

أدركت الخنساءُ الجاهليّةَ الأخيرة، وعاشت شـطرًا من عُمرِهـا في الإسـلام، غير أنّها شاعرةٌ جاهليّة بامتياز؛ فلم يُؤثر عنها قول الشّعر بعدَ إسـلامها، كمـا أنّ شاعريّتها تفجّرت بعدَ فَقْدِها لأخَوَيها مُعاويةَ وصَخر، وجُـلُّ شِعرها في رثائهمـا، وهو يفيضُ بالمعتقداتِ الجاهليّة، ويترسّمُ كـثيرًا مـن التّقاليـد الفنّيّـة الـتي أرسـاها الشُّعراءُ الجاهليّون قبلَها. ولعلّ الخنساءَ أوّلُ الشّعراء العرب الذين خصُّوا شاعريّتهم بفنٍّ واحدٍ من فُنون الشّعر؛ ولهذا اهتمّت بها المدوّنة النّقديّـة العربيّـة، وبـرزَ هـذا الاهتمامُ قديمًا عندَما احتكمَت إلى النّابغة الذّبيانيّ في سوق عُكاظ، وكادَ يحكُم لهـا

لولا أنّ الأعشى أنشدَهُ قبلَها.

ويمكنُ القولُ إنّ الخنساءَ تمكّنت من صَوْغِ تجربتِها الحياتيّة شِعرًا متميّـزًا، ووظّفت حقيقةَ كونِ الشّعر العربيّ ظاهرةً موسيقيّة صـوتيّة في عصـرِها، فأبـدَعت في استغلال الطّاقةِ الموسيقيّة للحرفِ العربيّ، والمقاطع الموسيقيّة لأوزانِ الشّعر، ساعيةً إلى خلقِ تأثيرٍ عميقٍ في نُفوس سـامعيها، بمـا يكفـلُ لهـا تحويـلَ فقـدِها وحُزنِهـا الذّاتيّين إلى قضيّة كونيّة إنسانيّة عامّة، ويحقّقُ لها عَـزاءً نفسـيًّا. وهـو مـا نُلاحـظُ سعيَهـا إلى تحقيقه عـبرَ إسـقاطِ مشاعرِها علـى مظـاهرِ الوُجـودِ حولَهـا: النّبـات، والطّير، والحَيوان، والمكان، والفَلَك، منسجمةً في ذلكَ مع احتفاظِها بمظهَرٍ شـكليٍّ خاصّ مُعبّرٍ منذُ فقدَتْ أخاها صَخرًا.

وإذا كانَ أخَواها، لا سيّما صَخر، من الفرسانِ المعدودِين في العـرب آنـذاك، فإنّ فقدَها لهما مثّل فجيعةً كُبرى تركَت آثارَها الواضـحةَ في حياتِهـا. كـان صـخرٌ أخاها المُعينَ المُدافعَ الحامي المُعِيلَ لها أرمَلـةً، ولأبنائهـا اليتـامى بعـدَ أن فقـدت زَوجَين، وكانَ مناطَ فَخْرِها واعتزازِها وتِيهِها على نسـاء قبيلتِهـا، إضـافةً إلى أنّـه شَفى غليلَها بانتقامِه من قتَلَةِ أخيها مُعاوية. من هنا برز التّحريضُ علـى الثّـأرِ لـه جليًّا في شِعرِها، وكانَ سبيلُها إلى ذلكَ التّحريضَ المباشرَ حينًا، أو التّعريضَ بقومِها لتخاذُلِهم عن الأخذِ بثأرِه من قتلتِه، أو عقدَ مقارنةٍ فاجعةٍ بينَ حياتِها الشّخصيّة وحياتِهم الجمعيّة في ظلّ وجودِه سِلمًا وحَربًا، وحياتِها وحياتِهم بعدَ فقدِه، أحيانا أُخرى.

ولعلّ الموتَ كـانَ القضيَّةَ الكُبرى في حيـاةِ الخنسـاء، لكـنَّ مُدافعـةَ المـوتِ ومُغالبتَه مثَّلا دَأْبَها في شِـعرها؛ فهـي كالجـاهليّين تعـرفُ حتميَّتَـه، وأنْ لا حيـاةَ بعدَه، وأنّه فَناءٌ مُطلَق ثقيل. إنّ شـعر الخنسـاءِ تجسـيدٌ فَنِّـيٌّ حقيقـيٌّ لرغبتِهـا في التغلُّبِ على الموت القاهر؛ ويتجلّى هذا في رسمِها لصُورة صخر بطلاً فارسًا جَـوادًا خطيبًا ممتلئًا بالحيويّة والعطاء، وصورتَي ناقتِه وفرسِه المثاليّتين. وإذا كانت المـرأةُ في ذلكَ العصرِ غيرَ قادرةٍ على الامتلاءِ بالحياةِ ولذّاتِها قِبالةَ قهرِ الموتِ، كما أُتِـيح ذلكَ للرِّجالِ من أمثالِ طرفةَ ابن العبدِ مثلاً، فإنّ الخنساءَ غالبتِ الموتَ بشاعريَّتها.

ويكتظُّ شِعر الخنساء بالمظاهر الفنّيّـة والأسـلوبيّة الـتي أضـفت علـى شـعرها نكهةً مميّزة، غيرَ أنّ هذه المظاهر لا تنفصمُ بِحالٍ عـن إحساسـها بالفَقـد. صـحيحٌ أنّها تأثّرت خُطا كثير من الشّعراء الذين أرسَوا التّقاليـدَ الفنّيّـة للشّـعر الجـاهليّ، وظهر تأثُّرها بهم واضحا في شعرها؛ لكنّها تمكّنت من صَهر تلك التقاليد الفنّيّـة في بوتقتِها الخاصّة، وصبَغَتها بتجربتِها الذّاتيّة. ويجـدُ قـارئُ شِـعرها أنّهـا جانبـت بعض التقاليد الفنّيّة للقصيدةِ العربيّة التقليديّة؛ فلم تقف علـى الأطـلال، وانبنـت قصيدتُها على وحدةٍ كُلّيّة لا على وحدة البيتِ الشّعريّ، وتفـرّدت بأسـلوب لغـويّ سَهلٍ غيرِ معقّد، واهتمّت بصُنوفِ البديعِ لا سيّما الطّباق والمقابلة وحسـن التّقسـيم والتّوشيع، وانفردَت بتكرار بعض الأساليب اللغويّـة كالنّـداء، وكـثير مـن الصُّـور الشّعريّة المتعلّقة بالبُكـاء والتّفجُّـع، وبالحيـاة والموت، والصِّـيغ الصّـرفيّة كصيغةِ المبالغة؛ إضافةً إلى أنّ أكثرَ شعرِها تنوّع بينَ المقطّعاتِ والقصائد القصيرة.

## (٢)

ربطَ القُدماءُ تفجُّر شاعريّة الخنساء بفقدِها لأخَويها مُعاويةَ وصَخر، غير أنّهم ركّزوا أكثر على فقدِها لصخر، وزَعموا أنّها قبلَ فقدِها لأخويها كانت تقولُ البيتَ والبيتَين، ثمّ تجلّت شاعريّتُها بعد مقتلِهما[١]. غير أنّ هذا الحُكم مردودٌ بعدّة روايات أُخرى تدلُّ على نقيضِه، وأنّ لها من الشّاعريّة قبل مقتلِ صخرٍ ما مكّنها من امتلاكِ ناصية الشّعر. ومن ذلكَ قولها حينما سُئِلت أن تردّ هجاءَ دُريد بن الصمّة لها يومَ رفضتْ أن تتزوّجه، فقيل لها: "ألا تُجيبينَ دُريدًا إذ هجاكِ؟"، فقالت: "لا أجمعُ عليهِ أن أردّه وأهجُوَه!"[٢]، وقد كان ذلكَ في حياة أخوَيها معاوية وصخر، وقد يُفسَّرُ كلامُها هذا بأنّ هجاءَها لهُ كانَ سيبلُغ درجةً من الإيلامِ تُوازي ردَّها لخطبتِه. ومن ذلكَ أنّها سُئلت أن تهجُو قيسَ بن الخطيم شاعر الأوس، وما كانت لتُسألَ مثل هذا لو لم يكن القوم يعرفون قدرتَها الشّعريّة لتُهاجيَ شاعرًا كابن الخطيم[٣]. ومن ذلك عدّة قصائد من أشعارها في رثاء أخيها مُعاوية قُتِل قبل صخرٍ بزَمان[٤]، ومرثيّتها في زوجِها مرداس السُّلَميّ[٥]، وفي استباق أبيها وأخيها صخرٍ[٦]، ومنها قصيدتُها الرّمزيّة التي يرجّح أنّها كانت في مرحلة من

---

[١] ابن عبد البر: الاستيعاب في معرفة الأصحاب، ٤ ص١٨٢٧.

[٢] الأصفهاني، أبو الفرج: الأغاني، ط دار صادر، ١٠ ص٢١ (في ترجمة دريد)، والواقع أنّها هجتهُ بأبياتٍ قليلة ردّت فيها على هجائه لها مرّة أخرى، انظر: الأغاني، ١٥ ص٥٥.

[٣] الأغاني، ٣ ص١٠، وفي الرّواية أنّ حسّان بن ثابت (شاعر الخزرج) قد طلب منها ذلك، فأبت بعدَ أن رأت قيسًا وهالها جَمالُه!

[٤] انظر: بنت الشاطئ: الخنساء، ص ص٩٠-٩١.

[٥] انظر: أنيس الجلساء، ص٧٧.

[٦] انظر: أنيس الجلساء، ص٤٣.

حياتِها قبل فجيعتها بأخوَيها، والأرجحُ أنّها قالتها في أحدِ أزواجِها[1].

يمكنُ القول، إذن، إنّ شاعريّة الخنساء قد تفجّرت قبل مقتلِ أخوَيها وإحساسها بفقدِهما؛ لكنّ القدماء والمحدثينَ من مؤرّخي الأدب العربيّ والنقّاد لم يُعيروا شعرَها في غيرِ الرّثاء اهتماما، فجعلوا فقدَها ميلادًا لشِعرها. ويبدو أنّ حِدادَها على أخيها صخر الذي عاشت بعدَه نصفَ قرنٍ تقريبًا، وتفجُّعَها عليه، هو الذي جعلهم يذهبون هذا المذهب. ولعلّ لذلك علاقةً قويّة بصنيعِ ابن سلاّم الجُمحيّ الذي عدّها في المرتبة الثانية من طبقة شعراء المراثي المتقدّمين من الجاهليّين والإسلاميّين، وقدّم عليها متمّم بن نُويرة[2]؛ غير أنّه حصرَ مجالها الفنّيّ في الرّثاء وحدَه، وعلى هذا جرى المؤلّفون والنّقّاد من بعده[3]، وبما فعله البحتريّ في حماستِه حين جعل الباب الأخير منها لمختاراته من شعر الرّثاء، فقصره على "مختار أشعار لجماعة من النّساء في المراثي"، وجاء فيه بقصائد ومقطوعات لعشر راثيات، منها أربع للخنساء[4]. ولعلّ له علاقةً قويّةً بقبول المرأة راثيةً في المجتمع العربيّ حينذاك، بل إنّ بعضهم ربطَ نشأة شعر الرّثاء بنَدْب النّساء للموتى، ونقل ابن أبي طاهر طيفور عن بعض أهل عصره: "كانوا يقولون: أجودُ أشعار النّساء أشعارُ الموتوراتِ الحاضّاتِ على الطّلب والذُّحُول، والمُعيّراتِ في ذلك بالتّقصير،

[1] انظر: ديوان الخنساء بشرح ثعلب، ص١٧٠.

[2] ابن سلاّم الجُمحيّ، محمّد: طبقات فحول الشّعراء، شعراء المراثي.

[3] بنت الشاطئ: الخنساء، ص٧٢.

[4] البحتري، أبو عبادة الوليد: الحماسة، تحقيق محمد حوّر، (أبو ظبي: المجمع الثقافي، ٢٠٠٧)، ص ص٥١٤-٥٢٨.

والثّاكلاتِ المؤبّناتِ. وأشعر النّساء في الجاهليّة والإسلام خنساءُ"[1]. وقد نُسب إلى بشّار بن بُرد قوله: "لم تقل امرأةٌ شعرًا إلاّ ظهر الضّعف فيه. قيل له: أوَكذلكَ الخنساء؟ فقال: تلك فاقت الرّجال!"[2]. وبرزت هذه الفكرةُ أيضا عند أبي العبّاس المبرّد الذي نقل عنه ابن عبد ربّه القول: "كانت الخنساء وليلى الأخيليّة في أشعارهما متقدّمتين لأكثر الفُحول، وقلّما رأيتُ امرأةً تتقدّم في صناعة!"[3]. ويختارُها أبو العلاء المعرّيّ دون غيرها من الشّواعر ليلقاها في رحلته إلى العالم الآخر بين من لقي من الشّعراء[4].

وظلّت هذه الفكرة مسيطرةً حتّى على بعض الدّارسين في العصر الحديث من غير العرب، فهذا بروكلمان يرى أنّ "إظهار الحزن لم يكن يناسب رجال القبيلة، كما كان لائقا بنسائها وخاصّة بالأخوات، ومن ثمّ بقي تعهُّد الرّثاء الفنّي من مقاصدهنّ حتّى عصر التسجيل التّاريخيّ"[5]، وهذا المستشرق كرنكو يقول: "ومن العسير أن نقطع برأي فيما إذا كانت الخنساء قد أضافت بسمات إلى المرثيّة العربية أو لم تُضف، ولو أنّنا نكادُ نقطعُ بأنّ قصائدَها ألهمت عددا كبيرا من شعراء المراثي المتأخّرين ومنهم ابنتها عمرة. أمّا إذا وازنّا شعرَها وشعر غيرِها من أصحاب المراثي من معاصريها — وحسبنا أن نذكر منهم متمّما وأبا ذُؤيب — فقد

[1] طيفور، أحمد بن أبي طاهر: بلاغات النساء، (قم إيران: التشارات مكتبة الحيدريّة، ١٩٦٤)، ص٢٣٢.
[2] الشّريشيّ: شرح مقامات الحريري، ص٢٣٣.
[3] ابن عبد ربه: العقد القريد، ٤ ص٧١.
[4] المعرّي، أبو العلاء: رسالة الغفران، تحقيق بنت الشاطئ، ط٢، ص٣٠٠.
[5] بروكلمان، كارل: تاريخ الأدب العربي، ١ ص٤٨.

حُقّ لنا أن نعترفَ بأنّ قصائدَها يُعوِزُها ما عندهُم من الجَمال الشّعريّ، ولكنّا نجدُ فيها على قِصَرها بالنّسبة لقصائدهم حُزنا أبلغَ صدقًا، وإن كنّا نجدُ فيها تكرارا لنفس الأفكار والألفاظ يبعثُ السّآمةَ في النّفس"[1]. وهذا ما نجدُه عند بطرس البستانيّ الذي حكم على شعرها بالفَجاجة بقوله: "ولا يرتفعُ بها الفكرُ إلى المعاني الحكميّة السّامية التي نجدُها في رثاء لبيد لأخيه...، ولعلّ ذلك ناتجٌ بعضُه عن ضعفِ المخيِّلة في المرأة، وبعضه الآخر عن وحدة الموضوع، فهي لم تطرُق غير الرّثاء بما فيه من تفجّع ومدح...، ممّا جعل أفكارها محصورةً في صُور محدودة المعاني والتّعابير"[2]؛ ليردّد أحمد الحوفي الحكم نفسه تقريبا بقوله: "ويمتاز رثاؤهنّ بنُدرة الحكمة فيه. ولم أجد في مراثيهنّ من الحكمة إلاّ قليلاً جدّا...، وتمتازُ قصائدُهنّ بوحدة الموضوع...، وقصائدُهنّ مقطّعات...، وربّما كان مبعث هذا القصر تعاطي الموضوع الواحد، وأنّ صياحهنّ وأنّاتهنّ تنفّس حزنهنّ تنفيسًا أقوى وأبرز من الشّعر"[3].

(٣)

والخنساءُ شاعرةٌ من قيس، وقد اشتُهرت قبيلةُ قيسٍ بالفروسيّة والشّعر حتّى قال فيها الأصمعيّ: "أفي الدّنيا مثلُ فرسان قيسٍ وشُعرائهم؟"[4]. وهي بعد هذا من

---

[1] دائرة المعارف الإسلاميّة، مادّة الخنساء.

[2] البستاني، بطرس: أدباء العرب، ط٥، بيروت، ص١٩٠.

[3] الحوفي، أحمد: المرأة في الشعر الجاهليّ، ص٤٩٣، ٥٢٧، ٥٢٨.

[4] الأصمعي، عبد الملك بن قريب: فُحولةُ الشّعراء، ص٣٥.

بَني سُلَيم، وللسُّلَمِيّين ديوانُ شعر قديمٌ ذكره الآمديّ[١]، وعُدّ في شُعرائهم: خِفَافُ ابنُ نُدْبَة، وحيّان بنُ حَكيم، وأبو كِنانةَ السُّلَميّ، وعامرُ بنُ مَحْكان[٢]، والجحّافُ السُّلَميّ[٣]، وضمضمُ بنُ الحارث[٤].

وكان عمرُو بنُ الشّريد أبو الخنساء شاعرًا[٥]، وكذلكَ كانَ أخَواها مُعاويةُ وصَخر، وزوجُها الثاني مرداس السُّلَميّ. وليس غريبًا في بيئة كهذه أن تكونَ الخنساءُ شاعرةً مجوّدةً فذّةً في أقرانِها، وليس غريبًا أن يكون بنُوها وبناتُها كذلك في الشّعراء؛ فابنُها أبو شجرة بن عبد العزّى شاعرٌ يذكُره الإخباريّون، وله أشعار في حروب الرّدّة[٦]، وابنُها العبّاس بن مرداس شاعر معدودٌ في الجاهليّة والإسلام، وهو شاعر يوم حُنين بلا مُنازع حتّى روى له ابن هشام في السّيرة عشرَ قصائد مطوّلات جياد في يوم حُنين وحدَه[٧]، وكذلك كانت عمرة بنت مرداس؛ بل إنّ المصادر تروي أشعارًا لأبنائها الأربعة الذين قيل إنّهم استُشهِدوا في وقعة القادسيّة[٨].

[١] المرزباني: المؤتلف والمختلف، ط القدسي، ص١٧.
[٢] انظر في أشعارهم: حماسة البحتري، ص٥٠، ٨٤، ٣٤٩؛ الأغاني، ١٦ ص١٣٤.
[٣] ابن هشام الأنصاري: السّيرة النبويّة، ٤ ص٧٥.
[٤] ابن هشام الأنصاري: السّيرة النبويّة، ٤ ص ص١١٣-١١٤.
[٥] روى له الجاحظُ في: البيان والتبيين، تحقيق حسن السندوبي، ١ ص٢٨٩.
[٦] ابن حزم الأندلسي: جمهرة أنساب العرب، ص٢٤٩؛ وانظر: تاريخ الطّبري، حوادث سنتي ١١، ١٣هـ.
[٧] ابن هشام الأنصاري: السّيرة النبويّة، ٤ ص ص٩٣-١١٣.
[٨] انظر: الاستيعاب في معرفة الأصحاب، ترجمة الخنساء.

(٤)

العمَلُ الأدبيُّ لا يتشكَّلُ بمعزِل عن المجتَمعِ الذي يَعيشُه الشّاعر، فهُوَ مصدَرُ إلهامِه ووَحْيه. وليسَ مِنْ شكٍّ في أنَّ للمجتَمعِ بما فيه من قَضايا مُتعدِّدة تأثيرَه في الكُتّابِ والشُّعراء. ومعَ الإيمانِ بأنَّ النصَّ الشِّعريَّ قد يَعكِسُ كثيرًا من صُوَرِ المجتمَعِ ومَشاكِلِه، فإنّ الذي يُعطِي العملَ الأدبيَّ في النهايةِ قِيمتَهُ هو قُدْرَةُ الأديب[1]. والخنساءُ بالضَّرورةِ مَدينةٌ للحِقْبَةِ التاريخيَّةِ التي عاشَتْها، وشِعرُها مُتأثِّر في بَعْضِ جوانبه بالتَّقاليدِ الأدبيَّةِ في عَصْرِها، ومُلتزِمٌ بكثيرٍ من الأُصُولِ الفَنِّيةِ التي وَرِثَها الشِّعرُ في عَصْرِها، فجاءَ انعِكاسًا طَبيعيًّا لقِيَمِ الفنِّ في عَصْرِها. إنّ النّصّ الشّعريّ لا ينشأ في فراغ، لكنّه يظهرُ في عالمٍ يكتظُّ بالنُّصوص الشّعريّة الأُخرى، وهو يتقاطعُ معها، مُحاولاً إزاحتَها والحُلولَ مكانَها. وإنّ هذا الصّراع الذي يخوضُه النصُّ الشّعريّ، وذاكَ الذي يخُوضُه الشّاعر، يبدأان منذ اللحظات الأولى لتخلُّق النّصّ، ويستمرّان في لحظات تبلوُرِه واكتمالِه وانتشارِه؛ هكذا، يمكنُ أن يقع النصّ في ظلِّ نصوص أُخرى، وقد يتوازى معها، أو يُجهزُ على بعضِها محتلاً مكانتَه الخاصّة به بينَها، أو على أنقاضِها[2].

وإذا كانَ ذلكَ صحيحًا، فليس معناهُ أنّ شعرَ الخنساءِ في مُجملِه لم يكُن له خُصوصيَّةٌ تُميِّزه من غيرِه؛ فتفاعُل النّصوص يمثِّل انطلاقَ إبداعِ الشّاعر؛ أي إنّ اتّباعَ الشّاعر للتّقاليدِ الفنّيّة السّائدة في عصرِه يجسّد نقطةَ انطلاقِه في إبداعِه، لكنّه

[1] العشماوي، محمد زكي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٤، ص ص٢٢-٢٣.

[2] حافظ، صبري: التناصّ وإشاريّات العمل الأدبي، مجلّة ألف، العدد الرابع، ١٩٨٤، ص١٠.

لا يحدُّ قدراتِه الذّاتيّة الخاصّة، وقضاياهُ التي تُفعِّل قدراتِه وتؤثّر في نهجِه نهجًا خاصًا في شِعره. الإبداعُ ليسَ عكسًا حرفيًا للواقع، أو انكفاءً فجّا على الذّات؛ بل هو جدَلٌ ممتدّ بين الشّاعر وعالِمه الشّعريّ الذي لا يقتصرُ على النّصوص والصُّور المتداولة[1]. وإذا كان من الحقّ وصف الفنّان التقليديّ بأنّه يظلّ اتّباعيا مُخلصا لا يتخلّص من تأثيرات القيم الفنّيّة السّائدة في عصره، فإنّ بعض المبدعين يتمكّنون من تجاوُز تلك التقاليد، ويشقّون لأنفسهم طُرقًا تتميّز في بعض جوانبها عن السّائد. صحيح أنّ المبدع يظلّ مرتبطًا بالإطار الفنّي العامّ الذي يشكّل إبداعَه في البدايات، لكنّ ولعَ المبدِع بالتّجديد والإضافة واختراق السّائد وتحقيق الذّات المبدِعة يدفعُه للتميّز؛ هكذا يكونُ الاتّباعُ والتّقليدُ مدخلاً أساسيًا للإبداعِ والتميّز[2]. "إنّ عمليّة الإبداع يوجّهها الإطار، وقد يُقال إنّ في هذا القول قضاءً على جوهر الإبداع من حيثُ إنّه الخلقُ على غير مِثال، ولكنّ هذا الاعتراضَ يحملُ بعض الخطأ؛ فإنّ الإطارَ من حيثُ هو كلٌّ منظّم يخضعُ لظُروفِ الشّخصيّة المختلفة"، بحيثُ لا يمكنُ أن يكونَ الإطارُ الذي يجسّدُ شاعرًا مطابقًا تمامًا للإطار الذي يجسّده شاعرٌ آخر، مهما حاولنا التّقريبَ بينَ تشكّلِهما شِعريًا[3].

غَيرَ أنّ عمَلَ الشّاعرِ، في الوقتِ نفسِهِ، كما رأى ت. س. إليوت في كتابه (Traditional and Individual Talent)، لا يمكنُ أنْ يكُونَ لـه مَعنًى بِمعزِل عمّا

---

[1] يوسف، حسني عبد الجليل: علم البديع بين الأتباع والابتداع، دراسة نظرية وتطبيقية في شعر الخنساء، ط١، (الإسكندرية: دار الوفاء، ٢٠٠٧)، ص ص٥-٦.

[2] إبراهيم، زكريّا: مشكلة الفنّ، (القاهرة: مكتبة مصر، د.ت)، ص١٦١.

[3] سويف، مصطفى: الأسس النفسيّة للإبداع في الشّعر، (مصر: دار المعارف، ١٩٧٠)، ص١٧٦.

سبَقَه، بل إنَّ قيمَةَ العملِ الفَنِّي عندَ الشّاعرِ تقومُ على تقديرِنا لصِلَتِه بمَنْ سَبَقهُ منَ الشُّعراء. فأنتَ لا تستطيعُ أنْ تُقدِّرَ الكاتبَ أو الشّاعرَ وحدَهُ، بلْ يجبُ لكي تَفْهَمَهُ أنْ تُقارِنَ بينَه وبينَ أسْلافِهِ ومُعاصِريهِ، وكلُّ أثرٍ فَنِّيّ عند إليوت تتوقَّفُ قيمَتُه على الوضْعِ الذي يأخُذُه بالنِّسبَةِ إلى ما سَبَقَهُ من آثارٍ، والكاتبُ يَشْعُر بمَكانتِه بالنِّسبَةِ لمن سَبَقُوه ومن عاصَرُوه[1].

(٥)

في دراسَتِنا للخَنْساءِ نأخُذُ في اعتبارِنَا مجموعةَ التّقالِيدِ الفَنِّيةِ والأدبيَّةِ التي كانت سائِدَةً في العَصْرِ الجاهِليّ، فالخنساءُ كما تُظهِرُ هذه الدِّراسَةُ لَمْ يَنْفَصِلْ شِعْرُها عن مُجْمَلِ التّقاليدِ الموروُثةِ والمتُداولةِ في العَصرِ الذي عاشَتْه. لكنَّ هذا لا يعني أنَّها وغيرَها من شُعَراءِ العَصْرِ الجاهِلِيّ كانُوا قَوالِبَ واحِدَةً جامِدَةً؛ ففي داخِلِ هذا الإطارِ العامِّ من التَّقاليدِ الفَنِّيةِ الموروثةِ يكُونُ ابتكارُ الأديبِ وأصَالتُهُ وإبداعُه، فهي بالضَّرورةِ لم تَكُنْ صورَةً مُعادَةً لفنِّ مُعاصِريها أو سابِقِيها. ومع التزامِها بالتَّقاليدِ الشّعرية السّائِدَة، كانتْ لشِعرِها سِماتُهُ الفنّية التي حَمَلتْ رُوحَها وذاتَها إلينا عَبْرَ القُرون. فبحثُنا هنا لَنْ يَكونَ على حِسابِ ما تَحْتَويهِ آثارُها الشِّعريّةُ من قِيَمٍ جَماليّة وفنِّيّة، فالمضامِينُ التي تَحْتَويها هذه الآثارُ (مواقِفُها النَّفسيّة أو العاطِفيّة) لا يمكن أنْ تَحْتَوي على قيمةٍ في ذاتِها[2].

ونحنُ في هذا المقامِ نتمثَّلُ فِكْرَة الفَهمِ كما حدَّدَها غادامير في دراسَة التُّراث؛

---

[1] العشماوي، محمد زكي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص٣٩٠.

[2] العشماوي، محمد زكي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص٣٢.

فهوَ، أي التُّراثَ، لا تُفْهَمُ نُصوصُه من خلالِ ما تَعْنِيه فقط؛ بل مِن خِلالِ جَعْلِ التُّراثِ ذا مَنْطُوقٍ مَعْرِفِيّ. فنحنُ لا نفهمُ شِعرَ الخنساءِ على سبيلِ المثالِ من خلالِ ما يَعْنِيه فقط؛ بل لِكَوْنِه وَسيطًا مَعْرفيّا لطبيعةِ العَقْلِ الجاهليِّ وأَنماطِ وَعْيِه لظَواهِرِ الأشياءِ التي تُحيطُ به. وحسبَ غادامير فإنَّ المعنَى لا يكْمُنُ في العَلامَةِ وحْدَها، وإنَّما يتعلَّقُ بالعَقْلِ الذي يَتَعَدّى "حُدودَ هذه الأشياءِ، لأنَّ الإشارَةَ أو الكلمةَ هنا لا تَمْلِكُ الحقِيقَةَ في ذاتِها؛ فما يَجْعَلُ الإشارَةَ تضمُّ دَلالةً – أيْ مُحتوىً قابلاً للفهم– هُو العقلُ نفسُه، فالعلاماتُ وَسائِلُ تُحِيلُ إلى مَرْجِعيّاتٍ يَشْتَغِلُ عليهَا الوَعْيُ حتَّى يَعْقِلَها أو يَفْهَمَها"[1]. العقلُ يَفْهَمُ العلامَةَ باعتبارِها إشارَةً إلى طَبيعةِ العَقْلِ الذي أنْتَجَها (الوعي البشري)، لذلك كانَتِ اللغَةُ وسَطًا أصِيلاً لعمَلِيّةِ الفَهْمِ[2].

المحاورُ المنتَقاةُ في هذهِ الدراسةِ في مُجْمَلِها ترتَبِطُ بعوامِلَ تتَّصِلُ بالبيئةِ العربيَّةِ القديمةِ، من حيثُ طَبيعَتُها الجغرافِيَّةُ وحيَاتُها الاجتماعِيَّةُ والاقتصاديَّة، وما كانَ يَسُودُ هذه الحياةَ من تَقالِيدَ ومَا يَنْتَشِرُ فيها مِن قِيَم. والحالُ أنَّ قَصيدَةَ الخنساءِ لم يَكُنْ لها أنْ تتَّخِذَ شَكْلَها الخاصَّ دُونَ سِواهُ بَعِيدًا عن العامِلِ البيئيِّ الذي عاشَت الخنساءُ فيهِ، وهو العاملُ المحدِّدُ لِسُبُلِ العَيْشِ وطَرائِقِ التَّفكيرِ (قِلّة الأمْطار؛ النَّباتات الطَّبيعيَّة؛ الجوّ المناخِيّ؛ العادات والتَّقالِيد؛ العَقائِد والقِيَم الاجتماعيّة؛ ...). في شِعْرِ الخنساءِ تَأكيدٌ لِلسُّلوكِ الفَرْدِيِّ والجَمْعِيِّ الناجِمِ عن تلكَ

---

[1] صفدي، مطاع: استراتيجيّة التسمية في نظام الأنظمة المعرفية، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ص٢٣٦.

[2] خضر، ناظم عودة: الأصول المعرفية لنظرية التلقّي، (عمّان: دار الشروق، ١٩٩٧)، ص١٠٣.

الخصائِص المَناخِيَّةِ والإقْليميَّة التي عاشَها العَرَبيُّ قَديمًا، وهي الخصائِصُ التي كانَ من شَأنِها إنتاجُ هذا الصِّراعِ الواضِحِ من أجْلِ الإبْقاءِ على الحياةِ والحِفاظِ عَلَيْها؛ فالتَّباهِي بقُوَّةِ البطَلِ المُحارِبِ، وجُودِ الكَريمِ المِفْضالِ، الذي تَسْتَرْسِلُ في ذكْرِ بُطولاتِهِ وكَرَمِه، هو مَظْهَرٌ من مظاهِرِ تحَدِّي المَوْتِ والجَدْبِ ومُجابَهَتِهما على صعيدٍ جَمْعِيّ، لا يَخْلُو من رَغْبَةٍ فَرْدِيَّةٍ لدى الخنساءِ في إعادَةِ الحياةِ للمَرْثِيِّ عَبْرَ تَخليدِهِ في صُوَرٍ دراميَّةٍ حَيَّةٍ لبَطَلٍ يُجَسِّدُ كلَّ معانِي البُطولةِ والفِداءِ والتَّضْحِيَة.

(٦)

والخنساءُ شاعرةٌ جاهليَّةٌ بكلّ المقاييس، تشكّلت شاعريَّتُها في تلكَ البيئة، وتمكّنت من صَهرِ التّقاليدِ الفنّيّة السّائدةِ في الشّعرِ الجاهليّ، كما توفّرت على شاعريّة خصبةٍ امتدّت جُذورُها في قبيلتِها الكُبرى (قَيْس)، وعشيرتِها (بني سُليم)، وعائلتِها الصُّغرى (بني الشّريد)؛ فكانَ لها أن تجسّد تجربتَها الحياتيّة لا سيّما فقدَها لأخَوَيها صَخرٍ ومُعاوية شِعرًا، وأدركَت حقيقةَ فهمِ المجتمعِ الجاهليِّ للشّعر وقيمتِهِ، وصاغَت ذلكَ كلّه في تجربةٍ إبداعيّةٍ خاصّةٍ غلبَ عليها الرِّثاء، فقَبِلها المَجتمعُ العربيُّ، ومكّن لها منزلةً خاصّةً فيه وفي أسواقهِ ومحافلِه، حتّى عرفَها القدماءُ والمحدثون رثّاءةً بكّاءة.

# جدَلُ الحياة والموت

# في شعر الخنساء

مثّل الموتُ، والحياةُ إزاءَهُ، قضيّة الإنسانِ الكُبرى عبرَ التّاريخ. وقد ظهر ذلكَ في نصُوص الملاحمِ التي وصلتْنا من عُصور مختلفة؛ ففي ملحمة جلجامش يشغلُ الموتُ والرّغبةُ في التغلُّب عليه بالخُلودِ بطلَ الملحمة (جلجامش) حينما تنبّه على نهايتِه الحتميّة بعدَ أن اختطف الموتُ صديقَه (أنكيدو)[1]:

من أجل أنكيدُو؛ خِلّه وصديقِهِ، بكَى جلجامشُ بُكاءً مُرًّا
وهامَ على وجهِهِ في البراري، وصارَ يُناجِي نفسَهُ:
إذا ما متُّ، أفَلا يكونُ مصيري مثلَ أنكِيدُو؟
ملَكَ الحزنُ والأسى رُوحِي
وهأنذا أهيمُ في القِفارِ والبراري خائفًا من الموت!

وحينما قاربَ جلجامشُ سيدُورَى ساقيةَ الحانِ، دارَ حِوارٌ بينَهما ظهرت فيهِ استجابةُ سيدُوري لحتميّة الموتِ بطريقة فذّة عجيبة، وهي استجابةٌ عميقةٌ وبسيطةٌ جدًا في آنٍ معًا، وتبرُز فيها ثُنائيّة الاستسلامِ والقلقِ العميق، فضلاً عن الإدراكِ الحادّ للطّبيعة الضّدّيّة للوجودِ الإنسانيّ قالت سيدوري[2]:

إلى أينَ تسعَى يا جلجامشُ؟
إنّ الحياةَ التي تَبْغِي لن تَجدَ أبدا
إذْ لَمّا خلقَتِ الآلهةُ الإنسانَ قدَّرَتِ الموتَ عليهِ
واستأثرَتْ هيَ بالحياةِ (وضبَطَتْها بأيدِيها)

---

[1] ملحمة جلجامش، ترجمة فراس السوّاح، ط٢، (بيروت: دار الكلمة، ١٩٨٣)، ص١٣٥.

[2] أبو ديب، كمال: الرّؤى المقنّعة، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦)، ص٣٥٦.

أمّا أنتَ يا جلجامشُ، فاجْعَلْ كرشَكَ مملوءًا
وكُنْ فَرِحًا مبتَهِجًا ليلَ نَهارَ
وأَقِمِ الأفراحَ في كلِّ يومٍ من أيّامِكَ
وارقُصْ والعَبْ على الدّوام
واجْعَلْ ثِيابَكَ نظيفةً زاهيةً
واغسِلْ رأسكَ، واستَحِمَّ في الماءِ
ودلِّلِ الطِّفلَ الصّغيرَ الذي يُمسكُ بيدِكَ
وأفْرِحِ الزّوجةَ التي بينَ أحضانكَ
فإنّما هذا أيضًا هُوَ نصيبُ البشَرِ

تجسِّدُ حِكمةُ سيدُوري رُؤيةً عميقةً وبسيطةً في آنٍ واحدٍ لطريقةِ مُواجهةِ الموتِ عن طريقِ الامتلاءِ بالحَياة؛ فإذا كانَ الموتُ قدرًا محتومًا ولا حياةَ بعدَه، يغدُو الامتلاءُ بالحَياةِ الوسيلةَ الوحيدةَ لقَهرِه والتغلُّبِ على حتميَّتِه، فالحياةُ حتميَّةٌ أيضًا. لقد انتشرت في المجتمع العربيّ الجاهليّ كثيرٌ من العقائدِ الماثلةِ لعقائدِ المجتمع الذي تصفُه الملحمةُ؛ مثل تعدّد الآلهة، وحتميّة الفناء الذي لا حياةَ بعدَه. كانَ فقدُ الأحبّة والأقاربِ، لا سيّما الإخوة والأبناء، عاملاً حاسمًا في تغييرِ طبيعةِ الحياةِ من حالٍ إلى حال، ونخصُّ الإخوةَ والأبناءَ هنا لأنّ أكثرَ رثائيّاتِ الشّعر العربيِّ في ذلكَ العصر، بل بعدَه على امتدادِ العصور الإسلاميّة أيضًا، كانت في الإخوانِ والأبناء، وقلّت رثائيّات الآباء والأُمّهات والزّوجات والبنات[1]. مثل

[1] حوّر، محمّد: هكذا تألّم المعرّي، ط١، (عمّان: وزارة الثقافة الأردنية، ٢٠٠٧)، ص١٨٣–٢١٥.

الأبناءُ والإخوانُ الذُّكورُ رُكنًا ركينًا في استمراريّة الحياة الهانئة، وجسَّدَ فقدُهم حسرةً لا تنقضي لدى الفاقدين لا سيّما الأخوات والأمّهات والزّوجاتُ والبنات؛ لكنّ في رثاء الإخوة لإخوتِهم ما يدلُّ على آلام شديدة لفقدِهم. هكذا نفهمُ قولَ متمّم ابن نُويرةَ في رثاء أخيهِ مالك[1]:

تقولُ ابنةُ العَمْريِّ: ما لَكَ بعْدَما ... أراكَ حَديثًا ناعِمَ البالِ أفْرَعا؟
فقلتُ لها: طُولُ الأسَى إذْ سَألْتِني ... ولوعةُ حُزْنٍ تترُكُ الوَجْهَ أسْفَعا
وفَقْدُ بَني أُمٍّ تَداعَوْا، فلَمْ أكُنْ ... خِلافَهُمُ أنْ أستَكِينَ وأضْرَعا
ولكنّني أمْضِي على ذاكَ مُقْدِمًا ... إذا بعضُ مَنْ يَلْقَى الحُروبَ تَكَعْكَعا

ونتيجةً لمثلِ هذا التّقارُب في المعتقد بالموتِ والرّؤية للحياة، فقد كانَ الموتُ الشّاغلَ الأكبرَ للإنسانِ في ذلك المجتمع، ويمكنُ القولُ إنّ بعض الشّعراء ظلّوا على قلقٍ من حتميّة الموتِ حتّى بعدَ الإسلامِ الذي أمدَّ العربيَّ بفُسحةٍ زمنيّةٍ أخرى، لا سيّما حينَ جعلَ حياةَ الإنسانِ أبديّةً: حياةً أولى دُنْيا، وحياةً أُخرى ممتدّةً، ويفصلُ بينهما الموتُ وحياةُ البرزَخ. هكذا نفهمُ قولَ الشّاعر الإسلاميّ كعبِ بن سعدٍ الغَنَويّ في رثائِه لإخوتِه[2]:

تقولُ سُلَيمَى: ما لجِسْمِكَ شاحِبًا ... كأنَّكَ يَحْمِيكَ الشّرابَ طَبيبُ؟

---

[1] المفضّل الضّبّي، أبو العبّاس بن محمّد: المفضّليات، تحقيق عمر فاروق الطبّاع، ط١، (بيروت: دار الأرقم، ١٩٩٨)، المفضّليّة رقم (٦٨)، ص٢٥٤-٢٥٩.

[2] الأخفش الأصغر، عليّ بن سليمان بن الفضل (٣٢٥هـ): كتاب الاختيارين، تحقيق فخر الدّين قباوة، ط٢، (بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٨٤)، ص٧٥٤. وكعب بن سعد الغنويّ شاعر إسلاميّ عاش شطرا من حياته في الجاهليّة، وسُمّي كعب الأمثال لكثرة ما في شعره منها. جعله ابن سلاّم الجُمحيّ في طبقة واحدة مع فُحول أصحاب المراثي من الجاهليّين: متمّم بن نويرة، والخنساء، وأعشى باهلة. انظر: طبقات فحول الشّعراء، ص١٦٩-١٧٧؛ المرزباني: معجم الشّعراء، ص٢٢٨-٢٢٩.

فقلتُ ولَمْ أعْـيَ الجَـوابَ، ولَمْ أُلِـحْ، ... وللدَّهْرِ في صُـمِّ الصِّـلابِ نَصِـيبُ:
تتـابُعُ أحْـداثٍ تَخـرَّمْنَ إخْـوَتي ... وشَـيَّبْنَ رأسِـي، والخُطـوبُ تُشـيبُ
لقَدْ أفْسَدَ المـوتُ الحَيـاةَ، وقـد أتـى ... علـى يومِـهِ عِلْـقٌ، إليَّ حَبيـبُ
وإنِّـي لَباكِيـهِ، وإنِّـي لَصـادِقٌ ... عليـهِ، وبعـضُ القـائلينَ كَـذُوبُ

ونتيجةً لذلك التّقارُب في طبيعة النّظرة الوجوديّة للموت والحياة، برزَت الحِكمةُ السِّيدوريّة في شِعر بعض الجاهليّين ظُهورًا جليًّا، حتّى ليُمكن القول إنّ استجابةَ طرفة بن العبد للموت، ورؤيتَه لكيفيّة مُغالبتِه، تُماثلان إلى حدّ كبير حِكمةَ سيدوري. قال طرفة[1]:

أرى العيشَ كَـنزًا ناقصًـا كُـلَّ ليلَـةٍ ... ومـا تَـنْقُصِ الأيّـامُ والـدَّهرُ يَنْفَـدِ
ولولاَ ثلاثٌ هُـنَّ مِـن عيشـةِ الفَـتى ... وحَقِّكَ لَمْ أَحْفِـلْ مَـتى قـامَ عُـوَّدِي
فمنـهنَّ سَـبقي العـاذِلاتِ بشَـربَةٍ ... كُمَيْتٍ مَتَـى مـا تُعْـلَ بالمـاءِ تُزْبِـدِ
وتقصيرُ يومِ الدّجْنِ والـدَّجْنُ مُعْجِـبٌ ... بِبَهْكَنَـةٍ تحـتَ الطِّـرَافِ المُعَمَّـدِ
وكَـرِّي إذا نـادَى المضـافُ مُحَنَّبًـا ... كَسِـيدِ الغَضَـى – نَبَّهْتَـهُ – المُتَـوَرِّدِ

ويقفُ القارئُ في أشعار الجاهليّين كالأعشى وأوس بن حَجَر، وبعض المخضرمين كأبي ذُؤَيب الهذليّ ولبيد بن ربيعة ومتمّم بن نُويرة، على مواقفَ من الموتِ شبيهةً بالمواقف المتقدّمة. لكنَّ الأسئلةَ المهمَّةَ هُنا: هل كانت المرأةُ في المجتمع العربيّ قبل الإسلام قادرةً على موقفٍ مماثل؟ هل تمكّنت من الامتلاءِ بالحياةِ في مُواجهةِ الموت كما فعل طرَفَة؟ وهل تأتّى ذلكَ للخنساء مثلاً؟

[1] ابن العبد، طرفة: ديوانه، شرحه وقدّم له مهدي محمد ناصر الدّين، ط١، (بيروت: دار الكُتب العلميّة، ١٩٨٧)، ص٢٥-٢٦.

# الموتُ في شعر الخنساء

لقد حكَمت طبيعةُ المجتمع آنذاكَ سُلوكَ المرأة العربيَّة، وحدَّت من قُدراتِها على مُواجهةِ الموتِ بتلك الطّريقة. ومع ذلك، فإنّ قهرَ الموتِ ومُغالبتَه أساسيّان للحياة، وكانَ لا بدّ من ابتداعِ طريقةٍ ما لُمواجهتِه. هذا فضلاً عن أنّ مواجهةَ المرأةِ للموتِ لم تكُنْ قضيَّتَها الذّاتيَّة الخاصَّة، على الأقلّ فيما يظهرُ من أشعار، فالمرأةُ كانت تابعةً للرّجُل تبعيَّةً شبهَ مُطلقَةٍ في مجتمعٍ يقدّس الذّكورة، ويعدُّها أساسَ بنية المجتمع وقوّته واستمرارِه. هكذا، كانَت مُغالبةُ الموتِ عندَ المرأة في ذلكَ المجتمَع مُغالبَةً بما يُصيبُ رجالَ قبيلتِها أو أسرتِها، لكنّها ليسَت أقلَّ حرارةً وحميميَّةً من المُغالبة الذّاتيّة للموت؛ فحياتُها بالرّجُل، وكرامَتُها به، وعيشُها مَصُونةً بفضلِ رعايتِهِ وإنفاقِه وحِمايتِه. وبسببٍ من ذلكَ، يُضحي الميتُ في شعر الرّثاء كريمًا شريفًا، وسيّدا حامِيًا؛ لأنّه لن يعُودَ، وبفقدِه تفقدُ العشيرةُ والأقربونَ رُكنًا حصينًا ومدافِعًا صُلبًا؛ وكلّما ازدادَتْ مكانةُ المفقودِ في الحياةِ جاءَ رثاؤُه فاجعًا؛ ونحنُ نجدُ هذه المعاني في شعر الخنساء بقولها[1]:

| | |
|---|---|
| ما لِذَا الموتِ لا يَزالُ مُخِيفا؟ | كُلَّ يَوْمٍ يَنالُ مِنّا شَريفا! |
| مُوْلَعًا بالسَّرَاةِ مِنّا، فَما يأ | خُذُ إلاّ المُهذَّبَ الغِطْرِيفا |
| فلَوَ انَّ المَنُونَ تعْدِلُ فِينا | فتَنالَ الشّريفَ والمشروفا |
| كانَ في الحَقِّ أنْ يَعُودَ لَنا المَوْ | تُ، وأنْ لا نسُومَهُ التّسويفا |

[1] أنيس الجلساء في شرح ديوان الخنساء، ص٥٨، وهي تكرّرُ مثل هذه المعاني في قصائد أخرى لها؛ انظر مثلاً سينيّتَها الرّائعة: ديوان الخنساء بشرح ثعلب، ص١٢٢-١٢٣، وفيها:

| | |
|---|---|
| ما للمنايا تُغادينا وتطرُقُنا | كأنّنا أبدًا نحتَزُّ بالفاسِ! |
| تغدُو علينا فتأبى أن تُزايِلَنا | الخيرُ فالخيرُ منّا رَهْنُ أرماسِ |

أيُّها الموتُ لو تجافَيْتَ عنْ صَخْـ ـرٍ لألفيتَهُ نقيًّا عفيفَا
عاشَ خمسينَ حِجَّةً يُنكِرُ المُنـ ـكَرَ فينا، ويبذُلُ المعروفَا

غيرَ أنّ الخنساءَ تغيّرت نظرتُها للموتِ بعدَ حينٍ من الزّمن، ونظنُّ أنّ هذه الأبيات قالتها بعدَ فجيعتِها بأخَويها، ولا سيّما صخر، مباشرةً. إنّ هَولَ إحساسِها بالفقدِ فورَ سَماعِها نبأ موتِه أوقعَها تحتَ تأثيرٍ شديدٍ لم تميِّز فيه بينَ الفقدِ والفاقد والمفقود من جهة، والموتِ الذي يأتي على الجميع من جهة أُخرى؛ كأنّ الموتَ أصبحَ قضيَّةً خاصَّةً بها وبأخيها؛ أي إنّ تأثيرَ الفقدِ جعلَها تخصّصُ الموتَ بحيثُ لم يعُد عامًّا يصيبُ النّاس جميعًا، فكأنّ فقدَها لصخر أربكَها حتّى غدا الموتُ لا يُصيبُ إلاّ الشّرفاءَ من مثلِه، وهو ما تراجَعت عنهُ بعدَ هُدوء حُزنِها، وتنبّهها من جديد على أنّ الموتَ ليسَ خاصًّا إنّما الفقيدُ هو الخاصّ. هكذا نجدُها تقتربُ كثيرًا من رؤيةِ طرفةَ بن العبدِ للموتِ الذي يعمّ الجميعَ: السُّوقةَ والمُلوكَ، والعربَ والفُرسَ والرّوم، وكمَا أنّ البيوتَ مهما تكُن مُتقنةَ البناءِ متينةَ الجَوانب لا بُدّ تتهدّم، فالإنسانُ كذلك:

كلُّ ابنِ أُنثى بِرَيبِ الدّهرِ مرجُومُ وكُلُّ بيتٍ طَويلِ السَّمكِ مَهدُومُ
لا سُوقةٌ منهمُ تبقى ولا مَلِكٌ مِمَّنْ تُملّكُهُ الأحْرارُ والرُّومُ

وإذا بحثنا في شعر الخنساءِ عن مثلِ هذه المُغالبةِ للموتِ بالحياةِ، فإنّنا سنجدُها غالبَتْهُ عن طريقِ الامتلاءِ بالحياةِ فنّيًّا؛ لأنّها لم تتمكّن من الامتلاءِ بالحياةِ على طريقةِ طرفةَ بنِ العبد. نبحث في شعر الخنساء عن صور مترابطة

أثارتها عاطفة سائدة، فتتحول الكثرة في شعرها إلى وحدة حين تضفي على هذه الصور من روحها حياة إنسانية وشعورية. كذلك نتمكن من التأليف بين المتناقضات إن وجدت[1]؛ فكما يقول ماثيو آرنولد: "إن الذي يتم تصويره في إبهام، ويتم عرضه في تفكك، هو عرض عام، غير محكم، واه، بدلا من أن يكون خاصا محكما ثابت الأركان"[2].

إنّ الخنساءَ تمزجُ أثرَ الموتِ بآثارِ الحياةِ التي استبْقَتْها، وهيَ لا يرُوعُها الموتُ بذاتِه، إنّما راعَها ما خلَّفَه من آثارٍ داميةٍ في حياتِها. وشِعرُها مَعرضٌ حقيقيٌّ للوحدةِ الجليَّةِ بينَ الحياةِ والموتِ بما تُوحِّدُ بينهُما في شُعورها لأنّها تُخلِّقُ واقعًا نفسيًا خاصًّا مُنطلَقُه إحساسُها بالفقدِ. هكذا، تتآلفُ المتناقضاتُ في القصيدةِ الواحدة، بل في البيتِ الواحدِ من القصيدة، في حركَةٍ متردِّدة بين الحياةِ الحاضرةِ التي صاغَها الفقدُ فجعلَها في حُكمِ المُتلاشية، والحياةِ الماضيةِ في الزّمنِ التي صاغَتها الألفةُ والفرحُ والطّمأنينةُ وتستحضِرُها دائمًا لدَفْعِ غائلةِ الإحساسِ بالفقد[3]:

ألاَ يا صَخْرُ، إنْ أبكَيْتَ عَيْني ... لقَدْ أضْحَكْتَني زَمَنًا طَويلا
بكَيْتُكَ في نِساءٍ مُعْوِلاتٍ ... وكُنْتُ أحقَّ مَنْ أبدَى عَويلا
دَفَعْتُ بكَ الجَليلَ وأنتَ حَيٌّ ... فَمَنْ ذا يَدْفَعُ الخَطْبَ الجَليلا؟
إذا قَبُحَ البُكَاءُ على قَتيلٍ ... رأيتُ بُكَاءَكَ الحَسَنَ الجَميلا

---

[1] بدوي، محمد مصطفى: كولردج، القاهرة، ١٩٥٨.

[2] ت.س إليوت الشاعر الناقد، ص١٢٩.

[3] أنيس الجلساء في شرح ديوان الخنساء، ص٧٢.

نرى في شعر الخنساء أن الحياة والموت يكمل أحدهما الآخر؛ وأنّهما بمثابة الجانبين المتقابلين لشيء واحد. وكما تتحقق الوحدة في العمل الفني من التطابق بين محورين، فإنها تتحقق كذلك من التباين والتقابل. على مستوى القصيدة الواحدة، ينشأ بين الأجزاء المختلفة كثير من التجاذب الناتج في الأصل عن تباين وتقابل؛ فقد تنصهر الأجزاء جميعها لتعطي في نهاية الأمر أثرا، أو توازنا قائما سببه هذه التناقضات. بل إن من النقاد من يعتقد أنَّ "بناء أحسن القصائد هو بناء تناقض؛ ذلك لأن التوازن بين الدوافع المتضادة، الذي هو في رأي رتشاردز أساس الاستجابات الجمالية ذات القيمة العظمى، يعمل على تنشيط أجزاء من شخصيتنا أكثر مما تعمله التجارب المقصورة على انفعال محدود"[1].

إنّ فاجعةَ الفقدِ لا يمكنُ تعويضُها إلاّ بالحياةِ، فإنْ تكُن الحياةُ قضَتْ على الأحبّة بالموتِ، فلا أقلَّ من استحضارِ صُورةِ الحياةِ المُفعَمةِ قِبالةَ الموتِ القاهر. ومن يتنبَّه على البيتِ الخامس من أبياتِ هذه القطعة يعرفْ أنَّ الخنساءَ لم تكُن قادرةً على الامتلاءِ بالحياةِ كما فعلَ طرفةُ بن العبد، فأمامَها دونَ ذلكَ عاداتٌ وتقاليدُ تحجزها عن فعل ما كانَ طرفةُ يتمتَّعُ به[2]:

هَريقِــي مــن دُموعِــكِ أوْ أفِيقِــي ... وصَــبرًا إنْ أطَقْــتِ، ولَــنْ تُطِيقِــي
وقُــولِي: إنّ خــيرَ بَنِــي سُــلَيمٍ ... وفارسَــهُمْ بصَــحْراءِ العَقيــقِ

[1] فن الشعر، بيروت، ١٩٥٩ ص٢١٠؛ رتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، القاهرة، ١٩٦٣، ص٣٢٠-٣٢٢؛ العشماوي، محمد زكي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص١٦٠.

[2] ديوان الخنساء بشرح ثعلب، ص٦٢-٧٠.

| | |
|---|---|
| وإنّـــي والبُكـــا مـــن بعـــدِ صَـــخرٍ | كســـالِكَةٍ سِـــوَى قصـــدِ الطَّريـــقِ |
| ألاَ هـــل تـــرجِعَنَّ لَنـــا الليـــالِي | وأيّـــامٌ لَنـــا بِلِـــوَى العَقيـــقِ؟ |
| فـــلا والله مـــا ســـلّيْتُ نَفسِـــي | بفاحشـــةٍ عَلِمْـــتُ ولا عُقُـــوقِ |

والحال لدينا أن أية صورة داخل العمل الفني إنما تحمل من الإحساس، وتؤدي من الوظيفة، ما تحمله وتؤديه الصورة الجزئية الأخرى المجاورة لها، وأن الصورة الكلية التي يقع تحت تأثيرها الشاعر تتألف من مجموع هذه الصور الجزئية، فالعمل الفني ليس إلا صورة كبيرة ذات أجزاء هي بدورها صور جزئية، ولن يتأتى لهذه الصور الجزئية أن تقوم بواجبها الحقيقي إلا إذا تآزرت جميعها في نقل التجربة نقلا أمينا. ومن ثم يجب أن يسري فيها جميعها نفس الإحساس؛ فالبيت الشعري بما يضم من صور شعرية لا يقف منفصلا أو مستقلا عن سائر الأبيات، ولا يمثل عالما قائما بذاته، بل يمثل خلية واحدة تعيش مع غيرها من الخلايا في كيان عضوي واحد[1].

ما تقدم من حديث عن حالة طباقية بين الحياة والموت، وإمكانية انصهارهما لتشكيل صورة كلية لشعر الخنساء، يشكل أساسا عاما لقراءة هذه الشاعرة، وهو ما يدعونا جان بوليه للبحث عنه عند دراسة كاتب ما، قاصدا بذلك الإمساك بتجربة تنتظم عمل الكاتب كله فيما يسميه نقطة الانطلاق، وهي بطبيعتها تختلف نوعيا عند كل كاتب، فتحدده في فرديته، ويمكن النَّظر إلى أهميتها من خلال قدرتها على أن تكون مبدأ منظما لجميع كتاباته بصورة مؤثرة،

---

[1] العشماوي، محمد زكي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص١٠٨، ١٦٧.

مهما تكُن الحقبة التي ينتمي إليها، أو الجنس الذي يكتبه[1]. وهو ما يؤكده بول ديمان الذي يرى أن متنا كتابيا ما لا يستحق أن يسمى عملا إن لم يتسن للناقد الإمساك به وتنظيمه تماما، وبالتالي فإن نقطة الانطلاق تفيد بكونها المبدأ الجامع لمتن واحد، بل إنها تساعد في التمييز بين الكتّاب أو بين حِقَب التاريخ الأدبي[2]. ولعلّ بحثَنا في شِعر الخنساء يدفَعُنا إلى تمييزِها على سائرِ شُعراء الرِّثاء في ذلكَ العصر، بما برزَ في شِعرها من مواقفَ خاصّة تُجاهَ الموت، فلسنا نجدُ شاعرًا عربيًّا مثلَها يدعُو الموتَ بأنْ يُصيبَ الجَميعَ بعدَ فقدِها أخاها صَخرًا، وبأنْ يَحُطَّ رَحْلَهُ بالفِتيانِ جَميعًا ويأتي على من شاءَ منهم، فهي لن تتأثّر كأنّما تقول: كُلُّ مُصيبةٍ بعدَ صَخرٍ تَهُونُ، وهذا ظاهرٌ في قولها:

فشـــأنُ المَنايــــا إذْ أصـــابَكَ رَيْبُهـــا　　　لِتَغْـــدُ علـــى الفِتْيـــانِ بعـــدَكَ أوْ تَسْـــرِ

أو قولها:

لِتَـــأْتِ المَنِيَّـــةُ بَعْـــدَ الفَتَـــى الـــــــ　　　ـــــمُغادَرِ بـــــالمَحْوِ أذْلالَهـــــا

ونحن في نهجنا هذا نرى في مبدأ الانسجام مقياسا للحقيقة، فكل مظهر من مظاهر النص سوف يجري تأويله في علاقته مع انسجام الكل؛ فكل "كاتب له معنى تنسجم معه كل المقاطع، أو ليس له معنى على الإطلاق"، والعمل الأدبي

---

[1] عودة، ناظم: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص١٠٧.

[2] دي مان، بول: العمى والبصيرة، مقالات في بلاغة النقد المعاصر، ترجمة سعيد الغانمي، ط١، المجمع الثقافي، الإمارات، ١٩٩٥، ص١٤٠.

ينتظم حول مركز يتطابق مع فكر الكاتب، هو بمثابة نظام شمسي تدور حوله كل الأشياء، واللغة والمحفزات والعقدة ما هي إلا كواكب تابعة لكيان[1]. وقد لا يتمكّن قارئٌ لشعر الخنساء من تجاوُزِ مِحوريّةِ هذه الثّنائيّة الطّباقيّة التي تحولُ أحيانًا تكامُليّة في القصيدةِ قِبالةَ تضادّها في الواقع؛ نقصد محوريّة ثنائيّة الحياة والموت، فأحدُهما يستدعي ضدّه المتمِّم له استحضارًا طبيعيًا، بل لعلّ بنيةَ الموتِ لا تقومُ في القصيدة إلاّ بضدِّه المتمِّم: الحياة. إنّ الخنساءَ ترسمُ بهذه الثّنائيّة المحورَ الجامعَ لشعرها، وتحدّدُ لقارئه، أو لسامِعه حينَما كانَت تفيضُ به إنشادًا في الأسواقِ والمحافل، كيفَ يتلقّاهُ، ويمتزجُ به، ويتفاعلُ معه، لعلّها تجدُ في هذا كلّه عزاءً. وإذا كانَ الموتُ خاتمةً لحياةٍ مُفعمةٍ بالنّشاطِ والفرح، فإنّ القصيدةَ إذا بدأتْ به انتهَت إلى الحياةِ، وكأنّها ترسمُ بشِعرها مسارًا مُضادًا لمسار الواقع[2]:

| | |
|---|---|
| تعـــرّقَني الـــدّهْرُ نَهْسًـــا وَحَـــزًّا | وأوْجَعَـــني الـــدّهرُ قَرْعًـــا وغَمْـــزَا |
| وأفْنَـــى رِجـــالِي فَبـــادُوا مَعًـــا | فَغُـــودِرَ قَلْـــبي بِهِـــمْ مُســـتَفزًّا |
| كـــانُوا لَمْ يكُونُـــوا حِمًـــى يُتّقَـــى | إذِ النّـــاسُ إذْ ذاكَ: مَـــنْ عَـــزَّ بَـــزّا |
| وكـــانُوا سَـــراةَ بَـــني مالِـــكٍ | وزَيْـــنَ العشـــيرةِ بَـــذْلاً وَعِـــزّا |
| وهُـــمْ في القـــديمِ أُســـاةُ العَدِيـــ | ـــمِ، والكـــائِنُونَ مـــن الخَـــوفِ حِـــرْزَا |
| وهُـــمْ مَنَعُـــوا جـــارَهُمْ والنّســـا | ءُ يَحْفِـــزُ أحشـــاءَها الخَـــوفُ حَفْـــزا |

وإذا كنا في هذا المقام من الدراسة نقدم ما قد يعد سبقا لفهم للقارئ، فإن

---

[1] هالين، فرانالد؛ شوويرجن، فرانك: مقالة (من الهرمونيطيقا إلى التفكيكية)، عن كتاب نظريات القراءة من البنيوية إلى جماليات التلقي، ترجمة عبد الرحمن بو علي، ط١، ٢٠٠٣، دار الحوار، سوريا، ص٨٩.

[2] ديوان الخنساء بشرح ثعلب، ص٢٧٣-٢٧٥.

مهمتنا في الآتي هي شرح ما ذهبنا إليه في حديثنا عن نقطة الانطلاق، في ما يمكن أن يؤكد الانسجام الداخلي في شعر الخنساء، دون أن نغفل الانسجام الخارجي في شعرها، وهو ما كنا قد أشرنا إليه في حديثنا عن قراءة لا يمكنها أن تتعارض مع بعض المعطيات الموضوعية التاريخية التي تتعلق بشعر الخنساء. وينبغي التنبُّه، هنا، على أنّنا نقفُ، في دراستنا هذه، أمام قضية إنسانية عامة تمس وجودنا في الصميم؛ إذ يتحول موضوع الرثاء في شعر الخنساء إلى فن رفيع يتجاوز حدود الزمان والمكان، تقف وراءه دلالة إنسانية حولت الحادثة المرتبطة بزمن ما أو مجتمع ما إلى قضية إنسانية تحمل طابعي الخلود.

لقد واجهَ الشّاعر العربيّ الموتَ في شِعره بطريقتين اثنتين؛ أولاهُما كانت محكومةً بحتميَّة الفناء الذي لا حياةَ بعدَه قبلَ الإسلام بصورة خاصّة، وهو ما نجدُه عندَ الشعراء الجاهليّين بصورة عامّة، والأُخرى الاعتبارُ بحوادث التّاريخ وانهيارِ الدّول وزوالِ الملوكِ والجبابرة عندَ الشّعراء الإسلاميّين خاصّةً، وهو ما نجدُه في رثائيّات المُدن والدّول خاصّة، مثل رثاء أبي البقاء الرّنديّ للأندلس، ومحاولات التأسّي بعدَ انقلابِ الأحوالِ بالشّعراء كما في سينيّة البحتريّ. وتظهرُ الأولى ظهورًا مباشرًا في قول كعب بن زُهير مثلاً[1]:

كُلُّ ابنِ أُنثى وإنْ طالت سلامَتُهُ ... يومًا على آلةٍ حَدْباءَ محمولُ

[1] الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين: الأغاني، تحقيق إحسان عبّاس وزميليه، ط١، (بيروت: دار صادر، ٢٠٠٢)، ١٧ ص٦٥؛ ديوان كعب بن زهير، ص١٠.

ونجدُها عندَ أبي ذُؤيبٍ الهذليّ في رثائه لأبنائِه الذي يُقرّ بالحتميّة القاهرة للموت، وبعجز الإنسانِ الفردِ عن مُغالبةِ المنيّة مهما يُحاول، ومهما يمتلك من قُوّة، فهي كالوحش المفترسِ الذي تمكّنُه مخالبُه من الانقضاضِ على فريستِه فلا يُبقي لها مجالاً للانفلات، ولا ينفَعُ معه الرُّقى ولا التّعاويذ والتّمائم، فمصائبُ الدّهر وصُروفُه لا تُبقي على ثورِ الوحشِ ولا حِمار الوحشِ ولا الفارسِ المُدجَّج بالسّلاحِ والدّروع[1]:

| | |
|---|---|
| أمِنَ المَنُونِ وريبِها تتوجَّعُ؟ | والدَّهرُ ليسَ بمُعتِبٍ من يجزَعُ! |
| ولقَدْ حَرَصْتُ بأنْ أُدافِعَ عنهُمُ | فإذا المنيَّةُ أقبَلَتْ لا تُدْفَعُ |
| وإذا المنيَّةُ أنشبَتْ أظْفَارَها | ألفَيتَ كُلَّ تَميمةٍ لا تَنْفَعُ |
| والدَّهرُ لا يبقَى على حدثانِهِ | جَونُ السَّراةِ لهُ جدائدُ أربعُ |
| والدّهرُ لا يبقَى على حدثانِهِ | شَبَبٌ أفزَّتْهُ الكِلابُ مُرَوَّعُ |
| والدّهرُ لا يبقَى على حَدثانِهِ | مُستشعِرٌ حَلَقَ الحديدِ مُقنَّعُ |

والخنساءُ ليست بعيدةً من هذا التصوُّر للحياةِ التي تنتهي بموتٍ محتَّم، فهي ابنةُ تلكَ البيئةِ وتلكَ الثّقافة، بل لعلّها أشدُّ من الشّعراء الذّكورِ تأثُّرًا بهذه الظّاهرة وهي العاجزةُ عن مُدافعتِها بقوّة الجسدِ والفِعلِ المُباشر. ولأنّها لم تشهَد قِتالاً، ولم تجرِّب مُدافعةَ الأقرانِ من الفُرسانِ بسلاحٍ تُدافعُ به عن نفسِها أو عشيرتِها، فقد ترسَّخَت حتميَّةُ الموتِ وقهرُه في شِعرها، وقد يكونُ لتخصيصِ شعرِها للرّثاء وحدَه أثرٌ مُضاعَفٌ في بروزِ تلك الحتميّة في شعرها، فهي تكرِّرُ تناوُلَها

---

[1] المفضّل الضبّي: المفضّليات، ص٤١١-٤١٢.

في مواطنَ متعدّدة، وتُعالِجُها من جوانبَ عدّة؛ هكذا نجدُ في شعرها المعنَى نفسَه الذي وردَ آنفًا في أبياتِ أبي ذُؤيب في قولِها:

لكِنْ سِهامُ المَنايا مَنْ يُصِبْنَ لهُ ... لَمْ يَشْفِهِ طِبٌّ ذِي طبٍّ وَلا رَاقِ

ونجدُ في شِعرِها معنًى كعببِ بن زُهير المتقدِّم، مقرونًا بدُعائِها لصخرٍ بأنْ لا يبعد، وهو دعاءٌ دالٌّ على استحضارِها إيّاه، وعلى كونِه يسكُنها فلا يفارقُها لحظةً واحدة؛ إنّه البعيدُ القريبُ، وإن يغيِّبْهُ الموتُ فإنّ ذكرَها له يُبقيهِ حاضرًا:

فاذهَبْ، فلا يُبْعِدَنْكَ اللهُ من رجُلٍ ... لاقى الذي كلُّ حيٍّ بعدَهُ لاقِ

ولعلَّ بعضَ من يقرأ قولَها المتقدِّم يُشكِّكُ في نسبتِه إليها، فهو يحتوي معانيَ إسلاميَّةً مُباشرَة، وقد كانَ مثلُ ذلكَ مُستندًا لطه حسين في إنكار كثيرٍ من الشّعر الجاهليّ والمَيلِ إلى أنّ أكثرَه منحُولٌ على الجاهليّين، غيرَ أنّ هذا المعنى مُتوارَدٌ عليه عند الجاهليّين الذين كانوا يقولون عن الأوثانِ والأصنام: (وما نعبدُها إلاّ لتقرِّبَنا إلى اللهِ زُلْفَى)؛ بل إنّ الخنساءَ تكادُ تكرّر هذا المعنى بقولها:

لا تَبْعَدَنَّ، فإنَّ الموتَ مُختَرِمٌ ... كلَّ الخَلائقِ غيرَ الواحدِ الباقِي

لكنَّ هذه النّظرةَ التي قد تكونُ انسربَتْ إلى الجاهليّين نتيجةَ اختلاطِهم بالنّصارى واليهود من أهل الكتاب، وبعضِ أتباعِ ديانةِ إبراهيم الحنيفيّة، لم تكُن ترى عودةً للموتى، ولا أنّهم يعودونَ إلى الحياةِ في البعثِ والنّشورِ، ولهذا ظلّ إيمانُهم بحتميّة الموتِ قائمًا على أنّ الحياةَ الدّنيا هي الحياةُ الوحيدة، ولا رُجوعَ

بعدَها:

أرى الدّهرَ يَرمي، ما تَطيشُ سِهامُهُ ... وليسَ لِمَنْ قدْ غالَهُ الدَّهْرُ مَرْجِعُ

لقد لجأت الخنساءُ في بعض الرّوايات إلى مُنافسةِ الحاضرينَ في الأسواقِ والمحافلِ بشدّة فجيعتِها بفقدِ أخَويها وأبيها، وتذكرُ بعض الرّوايات أنّها بعدَ أن هلكَ أبوها وأخواها "جعلتْ ترثيهم، وتشهدُ الموسمَ قدْ سوَّمَتْ هودَجَها برايةٍ وتقولُ: أنا أعظمُ العربِ مُصيبةً، وتبكيهم في شعرها حتّى عرفتِ العربُ ذلكَ منها، فلمّا كانت وقعةُ بَدر، وقُتِل فيها من مشركي قريش: عُتبةُ وشيبةُ ابنا ربيعة، والوليدُ بن عُتبةَ بن ربيعة، أقبلت هندُ بنتُ عُتبةَ بن ربيعة ترثي أباها وعمّها وأخاها وتقول فيهم الأشعار..."، وكانَ أن شهدتها الخنساءُ تفعلُ ذلكَ فردَّتها ردًّا غيرَ جميل، وقالت لها: "أوَ سَواءٌ هم عندَك يا أخت؟"[1]، تريدُ أنّ من فقدتهم أعظمُ قدرًا ممّن فقدتهم بنتُ عُتبة! هكذا نفهمُ قولها[2]:

يا عينُ جُودِي بدَمعٍ غيرِ إنزافِ ... وابكي لصَخرٍ فلنْ يكفيكِهِ كافِ
كُوني كَوَرْقاءَ في أفنانِ غيلَتِها ... أو صائحٍ في فُروعِ النَّخلِ هتّافِ
وابكِي على عارضٍ بالودقِ مُحتفلٍ ... إذا تَهاوَنتِ الأحسابُ رَجّافِ
ومنزلِ الضّيفِ إنْ هبَّتْ مُجلجلةٌ ... تَرْمِي بصُمٍّ سريعِ الخسفِ رَسّافِ

كانت الخنساءُ إذاً تسعى إلى إحداثِ تأثيرٍ عميقٍ في سامعيها، ولهذا لجأت

---

[1] ديوان الخنساء بشرح ثعلب، ص٣٦٤-٣٦٥.

[2] أنيس الجلساء في شرح ديوان الخنساء، ص٥٨ .

إلى بعضِ المظاهر الخاصّة بها حينَ كانت تشهدُ المحافل والأسواق، فضلاً عن أنّها أرادَت جعلَ مُصيبتِها الخاصَّةِ مُصيبةً تعمُّ النّاسَ جميعًا بل الكونَ كلَّه. إنّ توسيعَ آثار ظاهرة الموتِ يُعينُ الشّاعرَ على تخفيفِ آثار الفقدِ في نفسه، وكأنّهُ يتسلّى عن الفقدِ بكثرةِ الباكِين فليسَ وحدَهُ فقدَ عزيزًا عليه، بل ليسَ وحدَه يبكي فقيدَه لما كان له من أيادٍ بيضاءَ على النّاسِ والبيئة بما فيها. وقد لجأت الخنساءُ إلى مثلِ ذلكَ حينَما جعلت الحُزن يُصيبُ كلّ شيءٍ حولَها، وابتدعَت لحُزنِها الخاصّ العميق مسرَبًا تتأسّى عنهُ به، وهو ما نراهُ جليًا في سينيَّتِها التي لعلّها كانت منبعَ هذا الفنّ في الشّعر العربيّ بعدَ ذلكَ، فوجدناها عندَ البُحتريّ بعدَ مقتلِ المتوكّل العبّاسيّ، وعندَ أحمد شوقي بعدَ نفيه إلى إسبانيا. تقول[1]:

يؤرِّقُني التذكُّرُ حينَ أمسي ... فيَردَعُني معَ الأحزانِ نُكْسِي
على صخرٍ، وأيُّ فتىً كصَخرٍ ... ليومِ كريهةٍ وطِعانِ خَلْسِ؟
فلَم أسْمَعْ بهِ رُزءًا لجِنٍّ ... ولَمْ أسْمَعْ بهِ رُزءًا لإنسِ
ألا يا صخرُ لا أنساكَ حتّى ... أفارقَ مُهجَتي ويُشَقَّ رَمْسِي
يذكّرُني طُلوعُ الشّمسِ صَخرًا ... وأذكُرُه لكلِّ غُروبِ شَمسِ
فلولا كثرةُ الباكينَ حَولي ... على إخوانِهم لقتلتُ نفسي
ولكنْ لا أزالُ أرى عَجُولاً ... ونائحةٍ تنوحُ ليومِ نَحْسِ
همَا كِلتاهُما تبكي أخاها ... عشيَّةَ رُزئِهِ أوْ غِبَّ أمْسِ
وما يبكينَ مثلَ أخي، ولكنْ ... أسلِّي النّفسَ عنهُ بالتّأسّي

---

[1] ديوان الخنساء بشرح ثعلب، ص٣٢٥-٣٢٧.

# شعريَّةُ الفقد

يُعدّ الفقدُ من أشدِّ حالاتِ النّفسِ الإنسانيَّة إثارةً لكوامنِها؛ فهو تجسيدٌ حقيقيٌّ لانتقالِ الذّاتِ من حالٍ تكونُ فيها مُفعمةً بالحياة والفَرحِ والنّشاطِ، إلى حالٍ تفقدُ فيها كلَّ أسبابِ الرّغبةِ في البقاء، ويتلاشى إحساسُها بالوُجودِ، ويتسرَّبُ معهُ من يديها كلُّ ألوانِ اللذّة والمُتعةِ والفَرح. هذا فضلاً عن أنّه يجبَهُها مُباشرةً بدونِ سابقِ إنذارٍ بالوَحدَة التي تُعلي من حَولها أسوارًا تحجُزها عن التّواصُل مع الآخرين، وتُفقدُها القدرةَ على التّوازُن فتتركّزُ أحاسيسُها ومدارِكُها في نقطةٍ وحيدة: الانكسار!

وكلّما كانَ شأنُ الفقيدِ أعلى عندَ الذّات، كانَ الفقدُ أشدَّ وطأةً عليها.

وكلّما لمسَت الذّاتُ تخلّيَ الآخرينَ عن الفقيدِ، أو عنها هي بعدَه، أو تخاذُلَهم عن حِمايتِه والمطالبةِ بحقّه في الوجودِ، كانت مُعاناتُها من الفقدِ أثقلَ وأفدَح. لقد قالَ فيهم صخرٌ وفي غطَفانَ أبناءَ عُمومتِه، بعدَ أن انفضّوا عنه يومَ هاجَمتهُ غطفانُ تُريدُ قتلَه، ولم يقِف دُونَه مُدافعًا إلاّ ابنُ أختِه أبو شَجَرةَ بنُ عبد العزّى الرّواحيّ[1]:

وذِي رَحِمٍ قطّعْتُ أفْراقَ بينِهِمْ      كَما تَرَكُوني واحِدًا لا أخا لِيا

وقد فقدت الخنساءُ ثلاثةً من رجالِها المعدُودينَ في الكَمَلَة: أباها، وأخَويها: مُعاويةَ، وصَخرًا. ماتَ عنها أبوها عمرو بنُ الشّريد، وقُتِل أخُوها الشّقيقُ مُعاويةَ،

[1] ابن عبد ربّه: العقد الفريد، ٦ ص٢٩.

ثمّ أُصيبَ أخُوها صخرٌ غيرُ الشّقيقِ في غَزَاةٍ وأقامَ على إثرِها سنةً أو بعضَ سنة مُصابًا ضعيفًا، ثمّ ماتَ[1]. وكانت الخنساءُ قد تزوّجت وأنجبت من زَواجِها عدّة أبناء وبنات، وبانَت من زوجِها الأوّل المُقامِر، وأصبحت أرملةً بعدَ زوجِها الثّاني، وقيل إنّها تزوّجت مرّة ثالثةً، فضلاً عن أنّها رفضت الزّواجَ من دُريد بن الصِّمّة في حياةِ أخَويها[2].

هكذا كانت أرملةً، أو مطلَّقةً بإرادتِها، وكانَ أبناؤُها وبناتُها أيتامًا. وتذكُر الرّواياتُ أنّ صخرًا كانَ ملاذَها وملجأ أبنائها الأيتام: يحميها حتّى إنّها لاذَت به حينَما أرادَها مُعاويةُ على الزّواجِ من دُريد[3]؛ ويقاسمُها مالَهُ فيمنحُها شطرَ مالِه الأفضلَ، فعل ذلكَ ثلاث مرّاتٍ حينَما كانَ زوجُها الأوّل مقبِلاً على القِمار، وكانَ حِوارُه مع زوجتِه التي رفضت أنْ يُعطيَها خِيارَ مالِه على مسمَعِها[4].

كانت الخنساءُ إذًا في رعايةِ أبيها وأخَويها، هي وأبناؤُها، لكنّها بفقدِهم فقدت كلّ شيء. والرّواياتُ مُجمعةٌ على أنّ أباها كان أوّل مفقوديها، ثمّ مُعاوية، وبعدَهما صخر[5]؛ أي إنّ إقامتَها في رعايةِ صخرٍ وكَنَفِ حِمايتِه بعدَ أن فقدت زوجَها الأوّل عبد العُزّى بالطّلاق، والثّاني مرداس السّلميّ بالموت، كانت في أشدّ

[1] انظر في موتهم: ابن عبد ربّه: العقد الفريد، ٦ ص٢٩؛ الأغاني، ١٣ ص١٣١-١٣٦؛ أيّام العرب، ص٣٩٩؛ ابن قتيبة: عيون الأخبار، ٤ ص١١٩؛ الشعر والشعراء، ص١٩٩؛ بنت الشاطئ: الخنساء، ص٤٠-٤٧.

[2] انظر في ذلك: بنت الشاطئ: الخنساء، ص٣٣-٣٦.

[3] وردت هذه الرواية في مصادر كثيرة، انظر: ديوان دريد بن الصمّة، ص٨٢-٨٣؛ الأغاني، ١٠ ص٢١-٢٢؛ ابن قتيبة: الشعر والشعراء، طبعة بريل (١٩٠٢)، ص١٩٧.

[4] ابن حجر العسقلاني: الإصابة في تمييز الصحابة، ٨ ص٣٥٢-٣٥٣.

[5] بنت الشاطئ: الخنساء، ص٤٠-٤٥.

حالاتِ حاجتِها وحاجةِ أبنائها للمُعيلِ المُعينِ والحامي، فضلاً عن تِيهها بأخيها السيِّدَ الكريمِ الفارسِ الخطيب، وقد وصفهُ أبو عبيدةَ معمرو بن المثنّى بقوله: "وكانَ صخرٌ كنَحوٍ ممّا ذكرتْ في بأسِه وشجاعتِه وفروسيَّتِه وسَخائه"[1].

هكذا، تغيَّرت الأحوالُ بالخنساء فورَ فقدانها أخاها صخرًا، وقد حاولت زوجتُه أن تثنيَهُ عن منحِ أُختِه شطرَ مالِه الأفضل بقولها: "إنّ زوجَها مُقامرٌ، وهذا ما لا يقومُ له شيء؛ فإن كانَ لا بدّ من صِلَتِها فأعطِها أخسَّ مالِك، فإنّما هو مُتْلَف، والخِيارُ فيهِ والشّرارُ سِيّان"، فكانَ جوابُه:

والله لا أمْنَحُها شِرارَها ... وَهْيَ حَصَانٌ قد كَفَتْني عارَها
ولَوْ هَلَكْتُ مزّقَتْ خِمَارَها ... واتَّخَذَتْ من شَعَرٍ صِدَارَها

ثمّ شطر مالَهُ فأعطى الخنساءَ أفضلَ شَطرَيه، دون أن يدري بهذا أنّه قد أثقلَ كاهلَها أبدَ عُمرها، فقد لبَّت قولَه واتّخذت حجَّتَه على زوجتِه دليلاً لها بعدَه، فحلقَت شعرَها، واتّخذتْ صُدَارًا من شَعَرٍ وظلَّت على هذه الهيئة حتّى موتِها كما في بعض الرّوايات، ولم تنتَهِ عن ذلكَ حتّى بعدَ إسلامِها[2].

إنّ ما تقدّم كلّه يمثّل أثرَ الفقدِ في الذّاتِ مُجرَّدةً من أيِّ وصف؛ فكيفَ إذا كانت امرأةً؟ وأيّ أثرٍ يتركُه الفقدُ في امرأةٍ أرملةٍ لها أبناء وبناتٌ أيتامٌ؟ وهل يكونُ

---

[1] ديوان الخنساء بشرح ثعلب، ص٣٦٤.

[2] انظر في هذه الرّوايات: الأغاني (طبعة ساسي)، ١٣ ص١٣٠-١٣١؛ الإصابة في تمييز الصّحابة، ٨ ص٣٥٢؛ الشعر والشّعراء، ص٣٠١؛ ابن عبد البرّ: الاستيعاب في معرفة الأصحاب (طبعة نهضة مصر)، ٤ ص١٧٢٧؛ ديوان الخنساء بشرح ثعلب، ص٣٦٤.

بالمقدار نفسِه حينَما يكونُ لامرأة كهذه في مُجتمعٍ المرأةُ فيه مسؤوليّةُ الرّجل وكذلكَ رعايةُ أيتَامِها؟ فكيفَ والخنساءُ فقدت قبلَ صخرٍ أباها وأخاها الشّقيقَ؟ وكيفَ وصخرٌ أخُوها لأبيها لكنّه كانَ خيرًا لها من أخيها مُعاويةَ الشّقيق؟

ليسَ أمامَنا إلاّ تصوُّرُ أثرِ الفقدِ في امرأة كالخنساء أشدَّ وطأةً وإيلامًا منهُ في أيّ امرأةٍ أُخرى! ولكنّ الخنساءَ قبلَ هذا وبعدَه ومَعهُ شاعرَةٌ ورثت الشّعر كابرًا عن كابر، وبيئتُها الاجتماعيّة القريبةُ الضيّقةُ، والواسعةُ الممتدّةُ، بيئةٌ شاعرة. إذا كانَ النّواحُ والولولةُ والعَويلُ وقدُّ الثّيابِ وحلقُ الرّأسِ ولبسُ الصّدارِ من شَعرٍ والانتهاءُ عن التطيُّبِ والاغتسالِ واجتنابُ الدُّهنِ ممّا تفعلُه المرأةُ في الجاهليَّة، فقد فعلت الخنساءُ ذلكَ وأقامَت عليه دَهرًا، وظلّت على بعضِه حتّى في إسلامِها. لكنّ أمرَ الشّاعرة أيضًا مختلف، وقدراتِها على صَوغِ فقدِها والتّعبيرِ عنهُ بالكلمة يَمِيزُها من غيرِها. تُصبحُ الكلمةُ في حالِ الخنساءِ وسيلةً أُخرى للتعبير عن فقدِها، فتفريجُ الهُمومِ والأحزانِ بالكلماتِ قد يُعينُ على التّخفيفِ منها[1]:

فقد أصبحتُ بعدَ فَتى سُلَيمٍ أُفرِّجُ همَّ صَدرِي بالقريضِ
وأُصبحُ لا أُعَدُّ صَحيحَ جِسمٍ وَلا دَنِفًا أُمَرَّضُ كالمَريضِ

ويبقى إحساسُ الذّاتِ الشّاعرة بالفقدِ أعمقَ من إحساس غيرِها بِه، ولعلّ ذلكَ نابعٌ من قدرتِها على التّعبيرِ عنه؛ فهيَ تشاركُ الفاقداتِ الثّاكلاتِ ما يفعَلْن، وتزيدُ عنهنّ في التسرية عن نفسها وعنهنّ حينَما تفيضُ شِعرًا. وفقدُ الخنساء على

[1] شرح ديوان الخنساء، ص٥٣.

وجهِ الحقيقةِ ليسَ واحدا، فهي فقدت كثيرًا بفقدِها أخاها صَخرا، فكيفَ وقد فقدت قبلَه أباها وأخاها مُعاوية، وفقدت زوجَها مرداسًا السُّلَميّ؟ وكيفَ وهي تنظُر أمامَ عينيها صِغارًا أيتامًا يحتاجُون إلى من يحميهم كما تحتاجُ هي إلى من يحميها، ومن يرعاهُم كما تحتاجُ إلى من يرعاها؟ هكذا، نجدُها تتجافَى عن الكَرى عيناها، وتبيتُ الليلَ مسهَّدَةً كأنّما أصيبَ جَناحاها، تتذكّرُ أيّاما خلَوْنَ قضتها في بحبوحة من العيشِ الموطّأ الأكناف: رغائبُها مقضيَّة، وطُمأنينةُ نفسها متحقّقة[1]:

بكَتْ عينِي وعاوَدَتِ السُّهُودا ... وبِتُّ الليلَ جانحةً عَميدا
لِذِكرَى معشَرٍ ولَّوْا وخلَّوْا ... عَلَينا مِن خِلافَتِهِمْ فُقُودا

لعلّنا بهذا التّحليلِ نفهمُ معنَى إحساسِ الخنساءِ بالإفرادِ بعدَ صَخر، فكأنّما فقدَت صِنْوَ رُوحِها وتوأمَها، وبه أيضًا نتفهّمُ زَوالَ طِيبِ العَيش أيّامَ كانت في كنَفِه ورعايتِه؛ لقد كانَ الفقدُ عميقَ الأثرِ في نفسِها حتّى فقدت القدرةَ على التعزِّي، وهانَ أمرُها على النّاس من حولِها فطأطَأت بعدَ أن كانَت مرفُوعةَ الرّأسِ تِيهًا بأخيها وكرامةً وعِزّا به وبفعاله. إنّ عبارَتها في البيت الثّالث من هذه الأبياتِ تدلُّ على مقدارِ مُصابِها بأخيها، حتّى لكأنّ ظَهرَها قُصِمَ بفقدِه[2]:

أقولُ، أبا حسّانَ: لا العيشُ طيّبٌ ... وكيفَ وقد أُفرِدْتُ منكَ يَطيبُ؟
لعَمري لقد أوْهيتَ قلبي عَنِ العَزا ... وطأطَأتَ رأسي والفُؤادُ كَئيبُ
لقدْ قُصِمَتْ مِنّي قناةٌ صَليبَةٌ ... ويُقصَمُ عُودُ النّبعِ وهْوَ صَليبُ

---

[1] شرح ديوان الخنساء، ص١٦.

[2] شرح ديوان الخنساء، ص٥-٦.

تذكُر الخنساءُ فضلَ أخيها عليها حينَما كانَ يشيِّعُها بعطائِه إذ تَظعَنُ إلى بيتِ زوجِها، كأنّما كانَ صخرٌ يدفَعُ مهرَها من حُرِّ مالِه، وكلّما كانت تأتيهِ طالبةً منهُ عطاءً استهلَّ كالسّحابةِ، فهو عيشُها على التّحقيقِ لا المجاز (كُنتَ لنا عيشًا نعيشُ بِهِ)[1]؛ صحيحٌ أنّ أخوَّته اللطيفةَ الحميمةَ كانت كافيةً لتحزنَ على فقدِه، ولكنَّ صخرًا كانَ مصدرَ عيشِها في الواقع، وهي لهذا لا تحزنُ لفقدٍ بعدَ فقدِه، فكلُّ مصيبةٍ بعدَهُ تهونُ وتنجلي آثارُها إذا هي تذكّرتهُ[2]:

| | |
|---|---|
| وظاعِنَةٍ في الحيِّ لولا عَطاؤُهُ | غَداةَ غَدٍ من أهلِها ما استقلّتِ |
| وكُنتَ لنا عيشًا وظِلَّ رَبابَةٍ | إذا نحنُ شِئنا بالنّوالِ استهلّتِ |
| فلستُ أُرَزَّا بعدَهُ برزيّةٍ | فأذكُرَهُ إلاّ سَلَتْ وتجلّتِ |

وقد قدّمنا آنفًا أنّ صخرًا كانَ أخا الخنساء من غير أمِّها، وهو مع ذلكَ كانَ شديدَ الصِّلة بها، وهي كانت عميقةَ الحُبِّ له. ويمكنُ لنا تصوُّر أن يكونَ أبناءُ الضّرائرِ (أولادُ العَلاّت) على علاقةٍ غير حسَنة، لكنّ من الصّعوبة بمكانٍ تصوُّر أن يكونُوا على مثلِ هذه المودّة والشّغف والدّفء في العلاقة؛ وقد يكونُ هذا أحدَ أسبابِ إعجاب الخنساء بصَخر، ومودّتها الخاصّة له، وهو وحدَه الذي يمكّننا من تفهُّم قولِها[3]:

---

[1] شرح ديوان الخنساء، ص٣٨.

[2] شرح ديوان الخنساء، ص٨-٩.

[3] شرح ديوان الخنساء، ص٢٧.

قد كانَ خالصَتِي من كُـلِّ ذي نسَـبِ    فقـد أُصِـيبَ، فمـا للعـيشِ أوْطـارُ

مع احتفاظِ أذهانِنا بأنّ صخرًا كانَ آخرَ المتبقّين من أهلها الرّجال سِوى أبنائها، وهو ما يُتيحُ لها القولَ إنّه كانَ خالصتَها من كلِّ ذي نسَبٍ. لكنّ هذا التّعبيرَ (خالصتي من كلّ ذي نسبٍ) يدلُّ دلالةً جليَّةً على عُمقِ إحساسها بالفقدِ بعدَ موتِه، ويسوِّغُ سُلوكَها بعدَ ذلكَ من تسويمِ هودَجِها بالسّوادِ، ولُبسِها ثِيابَ الحِدادِ السّوداء الخشنة، وحلق شعر رأسها، واتّخاذها صِدارًا من شَعر[1]، وإقامتِها على رثائه والتفجُّع عليه عُمرَها كلَّه حتّى وفاتِها. ولولا إحساسُ أهلِ صدر الإسلامِ بعِظَمِ فجيعتِها وتفهُّمُهم لعُمقِ مُعاناتِها لما تقبّلوا سُلوكيّاتِها تلكَ[2]، وهو الأمرُ الذي يسوِّغ تصبُّرَها عندَما فقدت بنيها الأربعةَ في وقعةِ القادسيَّة، فلم تبكِهم ولم ترثِهم بشِعرٍ؛ وقد نميلُ إلى ما ذهب إليه بعض مترجميها ودارسي شعرها من أنّها بعدَ إسلامِها تغيّرت نظرتُها إلى الموتِ، فأصبحت أقدرَ على الصّبر والتأسّي[3]. وقد نذهبُ إلى أبعدَ من هذا بالقول: إنّ فقدَها في الجاهليَّةِ كانَ فقدًا مادّيًّا تمامًا لا لقاءَ لها بعدَه بمَن فقدت من أبيها وأخَوَيها وزوجِها مرداس؛ بوصفِهمُ السَّنَد والملاذ، أمّا فقدُها لأبنائها الأربعةِ — وهُم الأعَزُّ والأبقى — فقد هوَّنَهُ إحساسُها بشهادَتِهم وخُلودِهم، ولها فيه الفخرُ الأسنى والعِزَّةُ الدّائمة. هكذا تحوَّل مفهومُ الفقدِ لدى الخنساءِ

---

[1] ديوان الخنساء بشرح ثعلب، ص٣٦٨.

[2] انظر: ديوان الخنساء بشرح ثعلب، ص٣٦٦-٣٦٧؛ بنت الشاطئ: الخنساء، ص٤٦-٤٧.

[3] انظر في ذلك: ابن عبد البر: الاستيعاب في معرفة الأصحاب، ٤ ص١٨٢٨؛ البغدادي: خزانة الأدب، ١ ص٣٩٥؛ الشّريشيّ: شرح مقامات الحريري، ص٢٣٦؛ الشّعر والشّعراء، ١ ص٣٠١؛ الإصابة في تمييز الصحابة، ٨ ص٣٥٣.

بسببٍ من تحوُّل فكرتِها عن الموتِ، ومفهومِها للحياةِ، فضلاً عن يقينِها بلقاءِ أبنائِها في الحياةِ الأُخرى. وقد أنساها جلالُ فقدِها لصخرٍ كلَّ أسىً يحدثُ بعدَه، وإذا كانت عاداتُ العربِ في الجاهليّة، وكثيرٍ منهم حتّى الآن، أن تشاركَ نساؤُهم النّساءَ من أهل الفقيدِ البُكاءَ عليه، وكانت الخنساءُ تشاركُ في تلكَ المناسباتِ بدُموعِها، فقد رقأتْ جُفونَها من بعدِه، وانشغلَتْ بالبُكاء عليه عن البكاء على سِواه[1]:

وكُنتُ أُعيرُ الدَّمْعَ قبلَكَ مَنْ بَكَى فأنتَ على مَنْ ماتَ بعدَكَ شاغِلُهْ

لقد فارقت الخنساءُ مهجتَها يومَ فارقت أخاها، وأقامت على ذِكره لا تنساهُ، وودَّعت يومَ ودَّعتْهُ (لذّاتِها وأُنسَها)[2]، حتّى لقد امّحى إحساسُها بالوُجود تمامًا، فكأنّ عِظَم حُزنِها وجلالَ مُصابها كانًا أعظَم من أن تتحمّل، فلو أنّها لم تأتِ إلى الحياةِ لكانَ أجدَى لها من التنعُّم في ظلّه قليلاً ثمّ تفقده وتفقدُ معنى الحياة معه. هذه هي لوعةُ الفقدِ، من هنا تتأتّى: الإحساسُ بالطّمأنينةِ ثمّ الانقلابُ إلى الخَوف؛ الإحساسُ بالحُبِّ والعطفِ ثمّ الانقلابُ إلى تجهُّم الوُجوهِ والقُلوب؛ الإحساسُ بالاكتفاءِ والنّعمة ثمّ الانقلابُ إلى الحاجةِ والتذلُّل والفقر؛ الإحساسُ بالامتلاءِ ثمّ الانقلابُ إلى النّقص؛ الإحساسُ بغضارة الحياةِ وجَمالِها وسَعَتِها ثمّ الانقلابُ إلى جَهامتِها وجفافها وقُبحِها وضيقِها! أن تفقد الذّاتُ ما لا تملكُه، ولا

[1] شرح ديوان الخنساء، ص٧٨.

[2] شرح ديوان الخنساء، ص٥٠.

يؤثّر فيها إيجابًا تأثيرا عميقًا لا يعني لها شيئًا، ولا يحرّكُ فيها كَوامنَ الشّوق واللوعة والتحسُّر والأسى؛ أمّا أن تفقدَ من يحقّق لها وجودَها وسعادتَها وفرَحا وإقبالها على الحياة، بل من يحقّق لها إحساسَها بالمتعة والجَمال، فهذا هو الفقدُ كلُّه. هكذا نفهمُ دُعاءَها بالموتِ والثّبور على أهل الأرض جميعًا، وتمنِّيها أنّها لم تأتِ إلى الحياةِ أصلاً فكانَت ترابًا، وهكذا نفهمُ عدم اكتراثِها لمن يُصيبُ الموتُ من الأقاربِ بعدَه، فلو أصابهم جميعًا لما تأثّرت[1]:

ألا ليتَ أمِّي لم تَلِدْني سَويَّةً ... وكُنتُ تُرابًا بينَ أيدي القَوابلِ
وخرَّتْ على الأرضِ السّماءُ، فطبَّقَتْ ... وماتَ جَميعًا كلُّ حافٍ وناعِلِ
غداةَ غَدا ناعٍ لصَخرٍ فراعَني ... وأورثَني حُزنًا طَويلَ البلابلِ
فقلتُ له: ماذا تقولُ؟ فقال لي: ... نَعى ما ابنُ عَمرٍو، أثكَلَتْهُ ثَواكِلِي!
فأصبحتُ لا ألتذُّ بعدَكَ نِعْمَةً ... حياتِي، ولا أبكي لدَعوةِ ثاكِلِ
فشأنَ المنايا بالأقاربِ بَعْدَهُ ... لِتُغلِلْ عليهِمْ غَلَّةً بعدَ ناهِلِ

وقد نُضيفُ إلى كلِّ ما تقدَّم سببًا آخرَ يسوِّغُ عُمقَ إحساس الخنساء بالفقدِ بعدَ صخرٍ خاصَّةً، وهو أنّه حاولَ شِفاءَ غليلِها ممّن قتلُوا أخاهُما مُعاويةَ غَدرًا؛ وتذكرُ الرّواياتُ أنّ صخرًا قصدَ بَني مُرَّة قاتِلي مُعاويةَ واستعادَ فرسَه منهم، ثمّ إنّه هاجَمهم بغزوةٍ وقتلَ خلقًا فيهم دُريدُ بن حرملةَ أخو هاشمٍ قاتلِ مُعاويةَ[2]. كانَ

[1] شرح ديوان الخنساء، ص٦٨-٦٩.

[2] انظر في ذلك: بنت الشاطئ: الخنساء، ٤١-٤٣؛ والرّواياتُ مُتضاربةٌ في هذا الشّأن، فبعضُها يروي أنّ صخرًا هو قاتلُه، ويرى بعضُها أنّ دُريد بن الصمّة قتلَه فمدحتهُ الخنساء، وثمّة رواياتٌ ترى أنّ قاتلهُ هو قيسُ بن الأمرار، وسيأتي حديثٌ عن هذا في (التحريض على الثأر).

صخرٌ إذاً وفيًّا لدَمِ أخيهِ غيرِ الشّقيق، ووفيّا لحُزنِ أختِه غير الشّقيقةِ. فإذا لمحنا دلالةَ الكُنَى التي أطلقتها الخنساءُ على صَخر، فإنّنا نجدُها تُكنِّيه (أبا أوْفَى) حينًا، و(أبا حسّان) حينًا آخر، وهُما كُنيتانِ واضحتا الدّلالة على رؤيتِها لأخيها الوفيِّ المُحسن. صحيحٌ أنّ الأشرافَ من رجالِهم كانُوا يكتنونَ بكُنيتين في الجاهليَّة؛ إحداهُما في السّلم، والأخرى في الحرب[1]، لكنّنا لا نجدُ في الرّواياتِ أيّ اسمٍ لأبناء صَخر، وعلى الأقلّ ليسَ فيهم حسّان ولا أوْفَى؛ بل لعلّنا نميلُ إلى أنّ الكُنيتَين إنّما كانتا بدلالةٍ رمزيَّة أكثرَ من دلالتِهما الواقعيَّة. كانَ فقدُ صخرٍ قد أفقدَها ذلكَ الوفاءَ والإحسانَ، فكأنّما أحدثَ في حياتِها المُحكَمة فُرَجًا فاختلَّت حتّى أصبحَت جَوانبُها واهيةً، وانثالَت عليها المصائبُ والهُمومُ من كلِّ صَوب. حُقّ للخنساء أنْ تدعُوَه (حبيبي) في بعض شِعرها[2]، وحُقّ له أن يُبكِي عُيونَها[3]:

فقد خلّى أبو أوْفَى خِلالاً علَيَّ فكلُّها دَخَلَتْ شِعابِي

ولو أنّ الفقيدَ كانَ يمثِّلُ ملجأً خاصًّا للذّاتِ الفاقدةِ، لكانَ حُزنُها أهْوَن، ولخفّت وطأتُه عليها؛ لكنّ الفقيدَ الذي يتمتّعُ بسماتٍ تجعلُهُ ملاذًا للذّاتِ من نواحي وُجودِها كلِّها، يتملّكُ الذّاتَ، ويُدخِلُها فقدانُها له في نفقٍ مُظلمٍ شبيهٍ بدربِ الآلام. فهي لا تكادُ تجدُ مُنصرَفًا عن التّفكيرِ به، ولا مفرٌّ في حالةٍ كهذه من مُحاولةِ التصبُّرِ والتعزّي والتّأسّي؛ لكنّ كلّ محاولةٍ لذلكَ تبوءُ بالفشل. إنْ نظرتِ

---

[1] شرح ديوان الخنساء، ص٤.

[2] شرح ديوان الخنساء، ص٥٥.

[3] شرح ديوان الخنساء، ص٤.

الذّاتُ في فقدِها الخاصّ التهبت جِمارُها، فإذا تولّت نحوَ الذّواتِ القريبةِ التي كانَ الفقيدُ مُعْتَمَدها في الحياةِ استعرَت نارُ شَجْوِها، وإن لجأتْ إلى التّأسّي بمن حولَها في القبيلةِ تراءت لها الصّورةُ قاتمةً: لقد أسلمُوا حاميهم وفارسَهم وخطيبَهم ومُغيثَهم في أوقاتِ الشّدائدِ للموتِ، وتقاعسُوا عن الطّلبِ بثأرِه، وهم كذلكَ نأَوْا بأنفسهم عن الذّاتِ الفاقدة، ولم يُعينُوها على تحمُّل المُصاب، ولا خفّفُوا عنها فقدَها بحُلُولِهم مكانَ الفقيدِ: فلا آزروا بالمالِ، ولا أسعفُوا بالمشاعرِ.

ونحنُ في شعر الخنساء واقفُونَ لا مَحالةَ أمامَ وجهَينِ من الفقدِ: أوّلهُما الفقدُ الخاصُّ بالذّاتِ الشّاعرة، وهو الذي ألهبَ شُجُونَها فانطلقتْ تبوحُ حُزنَها وتبثُّ فقدَها شِعرا، والآخرُ تحققُّها من الفقدِ العامِّ الذي أصابَ من حَولَها: أيتامَها، وأهلَها وأهلَ صخر، فضلاً عن المُعوزينَ الفقراء المعدَمينَ الضُّعفاءَ من قبيلتِها، وكذلكَ عُمومُ القبيلة. وإذا كانَ الفقدُ الخاصُّ هو الذي بثَّ الشِّعرَ وشكّلَ إطارَه الذّاتيّ، فإنّ الفقدَ العامَّ كانَ رديفًا مُساندًا للفقد الخاصّ، فألهب مشاعرَها وأجّج إحساسَها بالفقد ورسّخه، لكنّه كانَ أحيانًا مناطًا لاندهاشها من تخاذُل القبيلة عن الأخذ بثأرِ أخيها، ومحطَّ سُخريتِها منهم لاستنهاض هِمَمِهم، وسنتركُ لهذا البابا حديثَه الخاصّ به. إنّ جَلالَ المُصابِ بصخرٍ تأتّى من الجانبين: الخاصّ والعامّ، وهو الظّاهرُ من قول الخنساء[1]:

ألا يا عينُ ويحَكِ أسعِديني فقد عظُمَتْ مُصيبتُهُ وجلّتْ

[1] شرح ديوان الخنساء، ص٩.

مُصـــــيبَتُهُ علـــــيَّ وروَّعَتْنِـــــي فقـــدْ خصَّـــتْ مُصـــيبَتُهُ وعمَّـــتْ

ويمكنُ ترسُّم معالمِ الفقدِ الخاصِّ واتّساعِ دائرتِه بحيثُ يشمَلُ العامَّ في القبيلة كلِّها في شِعر الخنساء بيُسر، فهيَ لا تنفكُّ تذكُر ما أصابَها على صعيدٍ ذاتيّ فرديّ مثل قولِها: "أصبحتْ حِصْني مُنْكَسِرْ"[1]، وقولها في موطنٍ آخر تُخاطبُ عينَها وتُطالبُها بمزيدٍ من الدّموع: "مصائبَ قد رُزِئتِ بِها"[2]، وقولها إنّه حينَ صخرًا حينَ أودى أورثَها: "عندَ التفرُّقِ حُزنًا حرُّهُ باقِ"[3]، وتساؤُلِها بعدَ أن رُزِئت به وفارقها: مَنْ لَها بعدَهُ "بسيِّدٍ من وَراءِ القومِ دفّاعِ؟"[4]، وقولها إنّها قد عِيلَ صبرُها بعدَه، وانكسرَ جَناحاها، ودَقَّ موتُهُ عظْمَها فلم تعُدْ تُطيقُ مُفارقةَ الدِّيار[5]، وقد غُلِبَ عزاؤُها، وأصبحَ جوفُها يستعرُ جَمرًا فلا تَعرفُ للنّوم طَعمًا، وغدَت الهُمومُ عليها صباحَ مساءَ[6]. ثمّ تتصاعدُ بتصويرِ أثرِ الفقدِ الحادِّ فيها، فنفسُها لروعَةِ هُلْكِه وفَزَعِها تكادُ تتبَعُه من الحُزن عليه، وتدقِّق في وصفِ تضاؤلِ قدراتِها على التّوازُن فكأنّها شاربُ الخمر الذي يترنَّحُ فلا تحملهُ قدَماه، لا يكادُ يقفُ حتّى يُصرَعَ أرضًا[7]، ثمّ يمتدُّ بها هذا الوصفُ لما أصابَها فتعجَزُ الكلماتُ عن وصفِه (ليسَ يُحكَى بالصِّفة)، وتضمَّنُ الأبياتَ

[1] شرح ديوان الخنساء، ص٣٧.
[2] شرح ديوان الخنساء، ص١٩.
[3] شرح ديوان الخنساء، ص٦٣.
[4] شرح ديوان الخنساء، ص٥٦.
[5] شرح ديوان الخنساء، ص١٣.
[6] شرح ديوان الخنساء، ص٢٣-٢٤.
[7] شرح ديوان الخنساء، ص٥٤.

وصفَ فقدِها (العجوز الحَرِفة) وفقدِ أبنائها (النُّطَفَة)[1]:

| | |
|---|---|
| مَرِهَــــتْ عَيِنــــي، فعينـــي | بعـــــدَ صَـــــخرٍ عَطِفَـــــهْ |
| فـــــدُموعُ العـــــينِ منّـــــي | فـــــوقَ خـــــدِّي وَكِفَـــــهْ |
| إنّ نفســـــي بعـــــدَ صَـــــخرٍ | بـــــالرَّدَى مُعترِفَـــــهْ |
| وبهــــا مــــن صَـــخْرَ شــــيءٌ | لـــــيسَ يُحْكَـــــى بالصِّـــــفَهْ |
| إنَّ صـــــخرًا كـــــانَ حِصْـــــنًا | ورُبَـــــيٌّ للنُّطَفَـــــهْ |
| وغِياثًـــــا وربيعًـــــا | للعَجُـــــوزِ الحَرِفَـــــهْ |

من هُنا تفتتحُ الخنساءُ بابَ العُموم؛ فهي تنتقلُ من الخاصِّ الـذّاتيِّ الفـرديِّ إلى الخاصِّ الذي يمسُّ أبناءَها وبناتِها الأيتام؛ أي إنّها تُوسِّعُ دائرةَ الفقـدِ بمـا هُـو حاصلٌ في الحقيقة. وليس من باب المبالغةِ القولُ إنّ مُصيبتَها في أخيها كانت تمسُّ أبناءها وبناتها مُباشرةً، ولو أنّها لم تكُن أرملةً لخفَّ أثـرُ الفقـدِ عليهـا؛ ذلـكَ لأنَّ صخرًا هو الذي كانَ يرعى أبناءها كَما يرعاها، ويحميهم كمـا يحميهـا. وإحساسُ الذّاتِ الشّاعرة بالفقدِ على مستوى الأبناء ليسَ أقلَّ من إحساسِها به على مسـتوى الذّات، وإذا كانتِ الأمّ تُحبُّ أحدًا فهي تُحبُّ من يعطفُ علـى أبنائهـا ويرعـاهُم ويداعِبُهم ويلاطفُهم، هذا وأبوهُم حيٌّ يُرزَق، والأحرى بها أن تُحبَّ من يفعلُ ذلكَ حينَ يكونونَ أيتامًا[2]:

| | |
|---|---|
| إنّي ذكـــرْتُ نَـــدَى صَـــخرٍ فهـــيَّجَني | ذِكـــرُ الحَبيـــبِ علـــى سُـــقْمٍ وأحـــزانِ |

[1] شرح ديوان الخنساء، ص٥٩.

[2] شرح ديوان الخنساء، ص٨٣.

فــابكِي أخــاكِ لأيتــامٍ أضــرَّ بِهِــمْ رَيْــبُ الزّمــانِ، وكــلُّ الضُّــرِّ يَغشــاني

تقترنُ الأرملةُ بالأيتامِ في شعر الخنساء اقترانًا عجيبًا، وهو اقترانٌ نـابعٌ مـن الواقعِ؛ فهي الأرملةُ وأبناؤُها هم الأيتام. لكنّها تُضيفُ إلى هذا الاقـتران مـا يعمِّقُـه شِعريًّا بما لعلّهُ يعكسُ واقعًا اجتماعيًا أيضًا. لقد كانَت هي وأبناؤُها في حِمى أخيها ورعايتِه، وكانَ النّاسُ من حولهـا يهـابُون المسـاسَ بهـا نفسـيًا أو اجتماعيًـا، بـل يُكرمونَها ويرفعُونه مقامَها ومقامَ أبنائها، فلا تجدُ إلاّ المعاملةَ الحسنةَ من الجميع؛ وهذا هُو معنى (الحِصن) الذي انكسرَ حينَما ماتَ صَخر. بعـدَ أن فقـدتِ الخنسـاءُ وأبناؤُها صَخرًا انهارَ الحصنُ، وتـداعَى مقامُهـا في قبيلتِهـا، فأصـبحَت مُستضـعَفةً وأبناؤُها كذلك، لقد فقدت مقوّماتِ الكرامَة عندَهم[1]:

فــابكِي أخــاكِ لأيتــامٍ وأرمَلَــةٍ وابكِــي أخــاكِ إذا جَــاوَرْتِ أجْنابــا

إذا كانَ سُلوكُ الأجنابِ من غيرِ الأقاربِ قابلاً للتفهُّم حينَنا تُجاورُهم أرملـةٌ وأبناؤُها، فإنّه لا يمكنُ تفهُّمه حينَما يكونُ موقفَ ذَوِي الرَّحِمِ من الأقاربِ والأهل. إنَّ اللوعةَ والتّباريحَ والشّجَى الذي تقدَحُه في القلبِ ناتجةٌ عن انقلابِ الحالِ بتلكَ الأرملة التي كانت مُعزَّزةً مكرّمةً هي وأيتامُها، يأتيها رزقُهـا كأحسـنِ مـا يكـونُ، وتعتزُّ بأخوَّتِها وهم بخُؤولتِهم كأفضل ما يكون؛ لم يكُن ينقصُها شيءٌ حتّى أصابَها ريبُ الزّمانِ بمن كانَ يُقيمُ أودَها، ويُغدقُ عليها ويمنحُها إحساسًا نادرًا بالأمانِ لها

[1] شرح ديوان الخنساء، ص١.

ولأبنائها في مجتمعٍ قائمٍ على الذّكورة والتكثُّر من الفِتيانِ والفُرسان[1]:

يـــا لوعــــةً باتَـــتْ تباريحُهــــا تقــدَحُ في قلــبي شَــجًا كالشَّــرارْ
أبْـــدَى لي الجَفْـــوَةَ مـــن بعـــدِهِ مَـنْ كــانَ مِـن ذِي رَحِـمٍ أوْ جِـوَارْ

لقد راعَها الدّهرُ حقًا بالفارس الحامي الذي كانَ يصحَبُها إذا حملتها الظّعائنُ نحوَ بيتِ زوجِها؛ وقد تركَها بعدَ موتِه بينَ أبناء ضَرَّةٍ أساؤوا معاملتَهـا، ولم يقوموا بحقِّها وحقّ أبنائها، فكلّ يتقاذفُها ويُنحِّيها ويُبعِدُها؛ كأنّما هيَ ملعُونةٌ غريبةٌ عن الدّيار والقومِ تصحبُهم، فتبقى ذليلةً مُستَثناةً مُقصاةً لا شأنَ لها، ولا تُستشارُ في شيء[2]:

قـــد راعَـــني الـــدّهرُ فبُؤسًـــا لـــهُ بفـــارسِ الفُرســـانِ والخَنْشَـــلِيلْ
تَرَكْتَنِـــي وسْـــطَ بَنِـــي عَلَّـــةٍ أدُورُ فـــيهم كـــاللعينِ النَّقِيـــلْ
أنّـــى ليَ الفـــارسُ أغـــدُو بـــهِ مِثْلَـــكَ إذْ مـــا حَمَلَتْنِـــي الحُمُـــولْ؟

حُـقّ للخنسـاء أن تظـلّ تُطالـبُ عينيَهـا بالبُكـاء، وأن تستعينَا بـدُموعٍ إلى دُموعِهِما التي لم تعُد تكفي بعدَما نضَحَتا ماءَ الشُّؤون؛ فقد أصابها من بعدِ صخرٍ الحُزن والإذلالُ؛ صخر الذي كانَ يُقيلُ عثرَةَ الملهُوف، ويُعينُ الكَلَّ والضّعيف[3]؛ لقد أضعفَها الدّهرُ وهدَّ رُكنَها، فجعلَها ضعيفةً ذليلةً عندَ قومٍ (مودَّتُهم قليلُ)، بعدَ

[1] شرح ديوان الخنساء، ص٤٠.
[2] شرح ديوان الخنساء، ص٧٠-٧١.
[3] شرح ديوان الخنساء، ص٦٧.

أن فقدتْ أجنِحَتها التي كانت بها تجُوبُ آفاقَ أحلامٍ وعزٍّ وكبرياء[1].

ولعلّ الخنساءَ من هذا البابِ توسَّعَت في تعميمِ الفقدِ ليطُولَ أولئكَ الذين أهانُوها بعدَ موتِ أخيها، وتنكّروا لها ولأبنائها؛ فكأنّما أرادَت أن تذكِّرَهم بفعالـه من المعروفِ معهم، وتشرِكَهم من جانب آخرَ في الفقدِ لأنّها ترغبُ في أن يعُودُوا إلى ما يجبُ أن يكونوا عليه من احترامِها وتوقيرِها ورعايتِها هي وأبناؤها. إنّ إشراكَ القبيلةِ بهذا الفقدِ لم يكُن نابعًا من الواقعِ وحدَه، إنّما كان الفنُّ يقتضيهِ ليكونَ أفدَح وأعمق، وكانَت النّفسُ ترغبُ فيه لِتُعيدَ لنفسِها شيئًا من الإحساس بالكرامةِ أمامَ مَن تناسَوْا فضلَ صَخرٍ عليهم، فقد كانَ شِفاءً لهُم حينما تنزلُ بهم النّوازلُ، وهو الذي كانَ يدفَعُ عن قبيلتِه كيدَ الأعداءِ، ويردُّ الطّامحينَ إلى الاستيلاءِ على الدّيارِ واستلاب النّساء، فكأنّ القبيلةَ فقدَت حياتَها بفقدِه، وذبَحها الزّامنُ بمُداهُ المسنونة؛ والخنساءُ ليست وحدَها تندُبُه، بل تشارِكُها في ندبه والتفجُّع عليه نساءُ آلِ الشّريدِ خاصّة، ونساءُ القبيلة عامّة[2]:

| | |
|---|---|
| ذاكَ الـــــذي كُنّـــــا بـــــهِ | نَشـــفي المِـــراضَ مـــن الجَـــوائِحْ |
| ويـــــرُدُّ بـــــادرةَ العَـــــدُ | وِّ، ولَخــوةَ الشّـــنِفِ المُكاشِـــحْ |
| فأصـــــابَنا رَيـــــبُ الزّمـــــا | نِ، فنالَنـــا منـــهُ بِنـــاطِحْ |
| فكأنّمـــــا أمَّ الزّمـــــا | نُ نُحورَنـــا بِمُـــدَى الـــذّبائِحْ |
| فنســـاؤُنا ينـــدُبْنَ نَـــوْ | حًـــا بعـــدَ هاديـــةِ النّـــوائِحْ |

[1] شرح ديوان الخنساء، ص٦٨.

[2] شرح ديوان الخنساء، ص١٠-١١.

لقد نجحَت الخنساءُ في تعميمِ الخاصّ، وجعَلت مُصيبتَها ورُزءَ أبنائها اليتامَى مُصيبةً لكلِّ أرملة في القبيلة ورُزءًا لكلِّ أيتامِها؛ بل لقد عمّت بالفقدِ القبيلةَ كلَّها، فنوافلُ صخرٍ وعطاياهُ كانت تُصيبُ المُوسِرَ والمُعسرَ على حدّ السّواء، وكان يُقيلُ عثَراتِ النّاس جَميعهم في عشيرتِه؛ وكأنّما الجميعُ في القبيلة كانَ مولىً من مواليه. إنّ توسيعَ دائرة الفقدِ لتعُمَّ القبيلةَ كلَّها مقدّمةٌ لا بُدّ منها للمطالبةِ بالأخذِ بثأرِ الفقيد؛ وهو تأسيسٌ فنّيٌ وواقعيٌّ لتلك المطالبةِ بحيثُ لا يجدُ أحدٌ عُذرًا للتنصُّلِ من واجبه تُجاهَ مولاهُ وحاميهِ وراعيهِ[1]:

| | |
|---|---|
| أبلِغْ مَواليَهُ فقد رُزِئُوا | مَولىً يَريشُهُمُ ولا يَبْري |
| قد كانَ ماوَى كُلِّ أرملَةٍ | ومُقِيلَ عثرةِ كُلِّ ذي عُذْرِ |
| تلقى عِيالَهُمُ نَوافِلُهُ | فتُصيبُ ذا الميسُورِ والعُسْرِ |

[1] شرح ديوان الخنساء، ص٣٢.

# الفقد والمكان

إذا كانَت مواجهةُ العربيِّ الجاهليِّ للموتِ مُواجهةً للزّمان، وهي التي أحدثَت ذلكَ التصوُّرَ للدّهرِ الذي يأتي على كلِّ شيءٍ فيهلكه لا مَحالة، حتّى جعلتهُ يُحسُّ وطأةَ العيشِ في ظلِّ حتميَّةِ الفَناء، فإنّ الجاهليَّ تمكّن من مُواجهةِ قهرِ الدّهر لهُ بالموتِ بطُرقٍ عديدة، كانَ بعضُها على مستوى حياتيّ يوميّ أو دَوريّ، وتمثّل بعضُها الآخرُ في سُلوكِه النّاتجِ عن إيمانِه بتلكَ الحتميّة. وكانَ المكانُ وسيلةً أساسيَّةً من وسائلِ الجاهليِّ للتغلُّبِ على قهريّة الدّهر وحتميّة الفَناء؛ فهو يتحرَّكُ فيه منتجعًا مساقِطَ الغيث، ويرتادُ أماكِنَ للصّيدِ وممارسةِ فروسيَّتِه، فضلاً عن حركتِه فيه مع الصَّحْبِ والأحبَّة.

وقد عرفَ العربُ الحِمَى، وهو يماثلُ رقعةَ الأرض التي تقومُ عليها الدُّوَل اليوم، فلكلِّ قبيلةٍ حِماها، تتحرَّكُ فيه وتنتقلُ بحرّيّة دونَ أن ينجُم عن تلكَ الحركةِ أيّ احتكاكٍ بجيرانِها؛ ولها في حِماها مُصطافُها ومُتربَّعُها. ومن هذه الحركة جاءت رحلاتُ العربِ وتنقُّلهم، ومن هُنا كانت الأطلالُ في أشعارِهم، وكانَ حنينُهم للدّيارِ وساكِنيها وعُهودِ الصِّبا والصَّبابَة. وتذودُ القبيلةُ عن حِماها بكلِّ ما أوتِيت من قوّة، ومن هُنا جاءت الحُروب بين القبائل إذا تجاوَزت قبيلةٌ حِمَى أُخرى، وبرزت عاداتُ الثّأرِ والتّحالُف التي نشأتْ بسببٍ من ضُغوطِ البيئتين الطّبيعيّة والاجتماعيَّة، فاستقرَّت في الثقافة العربيّة حينذاك.

ومع أنّ البيئةَ الطّبيعيّة كانت حافلةً بألوانِ الحياة، فإنّ المياهَ الجاريةَ في جزيرة العرب كانت قليلة، وكانَ مُعتَمَدُهم في الأغلب الأعمّ على مياه الأمطار أو ما

يحتفرونَ من آبار؛ فإذا تجهَّمت السّماءُ وانقطعَ المطرُ أصابتْهُمُ السَّنَة؛ أي المَحلُ والجَدبُ، ويكونُ هذا عادةً في فصلِ الشّتاء: بردٌ شديدٌ، وانقطاعٌ عن الصّيد، وهُزالٌ في الإبلِ والأنعام، وقلّةٌ في الموارد. ومن هُنا برزت عادةُ الكَرم عند العرب، في هذه الأحوال خاصّةً، ومن هنا برزَ تكريمُهم لمن يمتلكون المالَ فلا يبخلُون على الفقراء والمحتاجين؛ ومن هنا برزت عاداتُ بعضِهم في لعبِ الميسِر (القِمار)، حيثُ كان مُوسِروهُم يلعبونَ القِمارَ على حِصصٍ من ناقةٍ يدفعُ كلُّ منهم جزءًا من ثمنِها، ثمّ يوزّعونَها على الفقراء.

لقد أنتجت البيئةُ الطّبيعيّة العربيّةُ في الجاهليّةِ هاتين القيمَتين الكُبرَيين: الشّجاعة والحَمِيَّة في الدّفاعِ عن الحِمى وأهله، والكَرمَ والإنفاقَ على المُعسِرينَ من أهلِ الحِمى. وقد برزَت هاتانِ القيمَتانِ في شِعرِ المديحِ عندَ العربِ بُروزًا جليًا، وهُما كذلكَ في شِعرِ الرّثاءِ؛ فهو مديحٌ لمن تُوفّي قبالةَ مديحِ الأحياء. وشعرُ الخنساء الرّثائيّ يعجّ بهذين المعنيين ويُعلي من شأنِ هاتين القيمتين، وقد جمعتهُما معًا في قولِها من الرّائيّة[1]:

وإنَّ صَخرًا لَحامِينا وسيِّدُنا ... وإنَّ صَخرًا إذا نشتُو لَنَحّارُ
وإنّ صَخرًا لَمِقدامٌ إذا رَكِبُوا ... وإنَّ صَخرًا إذا جاعُوا لَعَقّارُ

وتعمدُ الخنساءُ إلى التّفصيلِ في الأماكن التي كانَ صخرٌ يحميها من الغُزاةِ أو المتطفّلين، وما التّفصيلُ في أسماء الأماكن هنا إلاّ تجسيدٌ لرغبةِ الخنساء في إحداثِ

[1] شرح ديوان الخنساء، ص٢٦.

الأثرِ المُبتَغى في قومِها؛ فكأنَّه لونٌ من ألوانِ التّذكيرِ وضربٌ من ضُروب التّحـريض. وإذا كان قومُه يذكُرونَ حِمايتَه لبعضِ الأماكِن وما فيها من خيراتٍ لهم ولأنعامِهم إبلاً وخُيولاً، فإنّها تُضحي بهذا مصدرًا لقُوتِهم ومنبعًا لعيشِهم، فالقبيلة لا تـتمكّن من العيشِ ولا الدّفاعِ عن حِماها إلاّ بالحفاظِ على أنعامِها وإبلها وخُيولِها، ويضحي صخرٌ بذلكَ مصدرَ عزٍّ قبيلتِه[1]:

يَحمـــي لهـــا ذاتَ أجنـــابٍ فعُنْفُـــوَةٍ      فَمُخْـدَثَ الألْـمِ فالصَّـرداءَ أحيانـا

ومن المُلاحَظ أنّ الخنساءَ لم تذكُر أطلالاً في شِعرها، لا رثاءً ولا فخرًا، مع أنّ الأطلالَ من أشهرِ الظّواهر في الشّعر العربيّ الجاهليّ من جِهة، فضلاً عن أنّ الظّاهرة الطّلليَّةَ تلائمُ تمامًا ما آلت إليه حالُها بعدَ فقدِها أخَوَيها وأباها. لكنّ القارئَ يجدُ في حَنينِها إلى أيّام عيشِها الحُلو في ظلِّ أهلِها ما يشبهُ الظّاهرة الطّلليّة، غيرَ أنّها هنا متّصلةٌ بالزّمانِ لا بالمكان؛ فالعيشُ أطلالٌ والدّيارُ قائمةٌ على حالِها، والعُمرُ هو الذي حالَ عهدُه لا الدّيار[2]:

ألاَ هـــل تـــرجِعَنَّ لَنـــا الليـــالِي      وأيّـــامٌ لَنـــا بِلِـــوَى العَقيـــقِ؟
ألاَ يـــا لَهْـــفَ نَفْسـي بعــدَ عـيشٍ      لَنـــا بِنَـــدَى المُحـــتَّمِ والمَضِـــيقِ
وإذْ يتَحـــاكَمُ السّـــاداتُ طُـــرًّا      إلى أبياتِنـــا وذَوُو الحُقـــوقِ
وإذْ فِينـــا فَـــوارسُ كُـــلِّ هَيْجـــا      إذا فَزِعُـــوا وفِتْيـــانُ الحُـــروقِ

ويُروى عجُز البيت الثاني منها: (لَنا بِجَنُـوبِ ذَرٍّ فـذِي نَهيـقِ)، وهُمـا مـن

---

[1] ديوان الخنساء بشرح ثعلب، ص١٠٨.
[2] شرح ديوان الخنساء، ص٦٢.

دِيار بني سُليم يبقى فيهما الماءُ الشّتاءَ والرّبيعَ حتّى يذهبَ في آخر القَيظ.

وقد ذهبَ النّقّادُ العربُ إلى أنّ المقدّمة الطّلليّةَ تمثّل تقليدًا فنّيًّا في أغراض الشّعر كلّها إلاّ الرّثاءَ، ولعلّ في هذا تعليلاً من هذا الجانبِ لاختفاء ظاهرة الأطلال من شعرِ الخنساء الرّثائيّ خاصّةً. قال ابن رشيق[1]: "وليسَ من عادَةِ الشُّعراءِ أن يقدّموا قبلَ الرّثاء نَسيبًا كما يصنَعُون ذلكَ في المدحِ والهجاء. وقال ابن الكلبي — وكانَ علاّمةً: لا أعلمُ مرثيّةً أوّلُها نسيبٌ إلاّ قصيدةَ دُرَيدِ بن الصّمّة:

أرَثَّ جَديدُ الحبْلِ من أمِّ مَعْبَدِ — بعاقِبَةٍ، وأخْلَفَتْ كُلَّ مَوعِدِ

وقال النّحّاسُ إنّ المُتعارَفَ عند أهلِ اللغةِ أنّه ليسَ للعربِ في الجاهليّةِ مرثيّةٌ أوّلُها تشبيبٌ إلاّ قصيدةَ دُرَيد". وتابع ابن رشيق: "إنّه الواجبُ في الجاهليّة والإسلام، وإلى وقتِنا هذا، ومِن بعدِه؛ لأنّ الآخِذَ في الرّثاءِ يجبُ أن يكونَ مشغُولاً عن التّشبيبِ بما هو من الحَسْرَةِ والاهتِمامِ بالمُصيبة. وإنّما تغزّل دُريدٌ بعدَ قتْلِ أخيهِ بسَنَة، وحينَ أخذ بثأرِهِ وأدرَكَ طَلِبَته".

وللخنساءِ بعضُ الصُّورِ الخاصّة بها في تصوُّر المَكان؛ ونظنّ أنّ هذه الصّور لم تُواتِها إلاّ بعدَ تريُّثٍ في النّظر عميقًا لِما أصبحَت عليه بعدَ الفقد. فإذا كانت الأرضُ ظاهِرًا وباطِنًا، وكانَ ظاهرُها يجمَعُ النّاسَ، فإنّ انتقالَ بعضِهم إلى باطِنها هو تجسيدٌ للفقدِ. وعبارتُها (نأيُ الخليلَين) تحوي حِسًّا فريدًا يمثّل علاقتَها بأخيها،

---

[1] ابن رشيق القيرواني، ابو عليّ الحسن: العمدة، تحقيق محمد قرقزان، ٢ ص ص٨١٢-٨١٤. وندينُ بهذه الملاحظة لأخينا الأستاذ الدّكتور محمّد حوّر الذي نبّهنا عليها.

فهُما خليلانِ، أكثرُ من أخٍ وأُختِه، بما لعلَّهُ يَشي بعلاقةٍ خاصّة مميَّزة للخنساء بصَخر؛ فكأنّها تلومُه وتعذُله على نأيه. ولعلّ بعضَ ما يُقالُ في الفقدِ أحيانًا يُلمَحُ منهُ العتْبُ واللومُ على المَوتَى؛ فهُم كأنّهم رحلُوا بإرادَتِهم، وخلّوْا وراءَهم أحبابًا لهم يبكونَهم ويفتقدُونَ حُسنَ فعالِهم معهم، تقول الخنساءُ مصوِّرةً كيفَ تفصلُ الأرضُ بينَ الخليلَين ظاهراً وباطنًا[1]:

نأيُ الخَليلَينِ كَونُ الأرضِ بينَهُما: هذا عليها، وهذا تحتَها سَكَنا

والخنساءُ تذكُر من الأماكن ما هُو متّصلٌ بما تمتّع به صخرٌ من قِيم ومكارم، فهي لا تنفكُّ تذكُر المنازلَ كلّما أرادَت توكيدَ رعايتِه لها ولأيتامِها من جهة، وضِيافتِه للفقراء والجيرانِ والفقراء المُعسرين. والصِّفاتُ التي تُضفيها الخنساءُ على صَخرٍ في هذه المواطنِ هي من الأخلاقِ الأصيلةِ لدى العربيِّ الجاهليِّ: يَحمِي جِيرَتَهُ ويذودُ عنهُم من أن يُصيبَهم مكروه، وهو يُقيمُونَ عندَهُ بنَجْوَةٍ مُمَنَّعِين، لا يُؤذَوْنَ ولا يتذلَّلُون؛ ورواقهُ يغشاهُ الأضيافُ فلا يُسامُونَ ضَيمًا، ولا يُهانُونَ في لُقمتِهم. لقد كانَ صخرٌ فيما تصفُ الخنساءُ حَياةً للضِّيفانِ والمستجيرينَ، وهي بذلكَ تطرقُ أسماعَ قومِها وتعنِّفُهم على قعودِهم عن الطّلب بثأرِه[2]:

وجارُكَ محفوظٌ منيعٌ بنَجْوَةٍ مِنَ الضَّيمِ لا يُؤذَى ولا يتذلَّلُ
مِنَ القومِ مغشِيٌّ الرّواقِ كأنّهُ إذا سِيمَ ضَيْمًا خادِرٌ مُتبسِّلُ

---

[1] شرح ديوان الخنساء، ص٨٥.

[2] شرح ديوان الخنساء، ص٦٦.

ويحملُ المكانُ نفسُهُ قيمَتَين إحداهُما قبلَ الفقدِ، والأُخرى بعدَه؛ أولاهُما كانَ المكانُ فيها روضةً من الرّياضِ مُونِقًا مُعشبًا أخضرَ بما يُعدُّ معادِلاً موضوعيًّا لطبيعةِ العيشِ المُواتيةِ في ظلِّ وجودِه، والأُخرى يُصبحُ المكانُ فيها أجْرَدَ حَزْنًا لا يمكنُ السّيرُ فيه، ولا يُواتِي لعَيشِ إنسانٍ ولا بَهيمة. إنّ الحياةَ هُنا تُستَمدُّ من وُجودِ صخرٍ فيها؛ ونقيضُ ذلكَ هُو الموتُ للمكانِ وأهلِه. تصفُ الخنساءُ التغيُّرَ الذي أصابَ الأجارِعَ (أماكن بين الكُثبانِ فيها شُجَيرات) في حياةِ صَخرٍ وبعدَ فقدِهِ بقولها[1] :

فلـــئِنْ اجْـــرُعُ صَـــخرٍ     اصــــبَحَتْ لِـــي ظَلِفَـــهْ
إنّهـــا كانَـــتْ زَمانـــا     رَوضـــةً مُؤْتَنِفَـــهْ

وتوظّف الخنساءُ المكانَ أحيانًا لتوكيدِ المعنى المتقدِّم؛ ذلكَ بأنّ صخرًا حِلْفُ الجُودِ والكَرَم، وتحالُفُه هذا مع الكرَم تحالفٌ أبديٌّ لا ينفكُّ رِباطُهُ، وهو يُماثلُ في امتدادِهِ الزّمنيّ بقاءَ جبَلَي (تَعار ويذبُل)؛ والجبلُ عندَ العربِ يمثِّلُ البقاءَ على الزّمن لأنّ مظاهر الطّبيعة لا تؤثِّرُ فيه؛ فكأنّها تُريدُ من ذلكَ إضفاءَ صِفاتِ البقاءِ على كرم أخيها وجودِه، وكأنّها كذلكَ تريدُ القولَ: إنّ الموتَ الذي أتى عليه كانَ وقعُهُ شديدًا عليها وعلى قبيلتِها فكأنّما انهدَّ جَبَلا تَعار ويذبُل[2] :

أخُو الجُودِ مُعروفًا لهُ الجُـودُ والنّـدى     حَليفـانِ مـا قامَـتْ تَعـارُ ويَـذْبُلُ

---

[1] شرح ديوان الخنساء، ص٦٠.

[2] ديوان الخنساء بشرح ثعلب، ص١٨٩.

وتستغلُّ الخنساءُ المكانَ لحثِّ قبيلتِها على الثّأرِ لأخيها؛ فطالَما كانَ صخرٌ مُدافعًا عن حِمَى القبيلةِ يحميها من الأعداء الطّامعين، فلا تحدِّثُهم أنفسُهم بالاستيلاءِ على المواضعِ المُخصبةِ من الحِمى؛ أمّا وقد فُقِد فقد أضحت أقصى أماني قبيلتِه أن يترُكَ لها الأعداءُ بعضَ المواقعِ المُجدبةِ بعدَ أن يستولوا على المُخصبِ منها. إنّه تقريعٌ في غايةِ الإمعانِ، وتذكيرٌ لهُم بفضلِه عليهم في غايةِ الوُضوح. ومثالُ ذلكَ قولُها في الحثِّ على الثّأر وتقريعِ قومِها بعدَ أن قعدُوا عن طلبه، وأسلموا للعدوِّ مقادتَهم فانتهكُوا أرضهم، وأخذوا المُخصبَ منها وتركُوا لهم محالَّ وعرةَ المسالكِ لا يؤوبُ منها أحدٌ سالمًا[1]:

فقد زاحَ عنّا اللومَ إنْ تَرَكُوا لَنا أَرِيمًا فآرامًا فَماءَ بَوارِدَا

ولا تنفكُّ الخنساءُ تذكِّرُ قومَها بصنيعِ صَخرٍ الذي لا يُنسى؛ وأيُّ شيءٍ ينفَعُ البكاءُ على قَتيلٍ إذا لم يُؤخَذ بثأرِه. إنّ القبرَ الذي تركّز الخنساءُ على إبرازِه والإعلاءِ من شأنِه. لقدْ جعلَت القبرَ منارًا لقومِها، وهيَ تذكّرُهم جيلاً بعدَ جِيلٍ بما كانَ من أمر صَخر، وتُثيرُ فيهم الحميَّة ليقتصُّوا ممّن قتلَه. ليس القبرُ في شعر الخنساء مجرّدَ مكانٍ عاديّ، ذلكَ لأنّ من أُودِعَ فيه ليسَ عاديًا؛ إنّما هو المكانُ الذي بهِ يُمكنُ للذّاتِ الشّاعرة أن تُمارسَ تحريضَها بكلّ السُّبُل، وهو مستودَعُ شَجَنِها، والنّقطةُ الرئيسةُ المجسِّدةُ لفقدِها. واللومُ الشّديدُ المؤلِم الذي تُبديهِ الخنساءُ تُجاهَ قومِها ليسَ عاديًا، فهي تصفُ ما أصابَ كِبارَهم وفرسانَهم من فقد؛

---

[1] ديوان الخنساء بشرح ثعلب، ص٧٦.

فكأنّها تُريدُ تنبيهَ الجيلِ الفَتيِّ على ما أصابَ القبيلةَ في عهدِ آبائِهم بعدَ فقدِ صَخرٍ[1]:

| | |
|---|---|
| أحاميكُم ورافِدَكُمْ تركتُمْ | لَدى غَبراءَ منهَدِمٍ رَجَاها |
| تَرى الشُّمَّ الغَطارِفَ من سُلَيمٍ | تبُلُّ نَدَى مَدامِعِها لِحَاها |
| على رجُلٍ كَريمِ الخِيمِ أضحى | بِبَطْنِ حفيرةٍ صَخِبٍ صَدَاها |

أمّا صَخَبُ الصَّدى هنا، فليسَ إلاَّ إبرازًا لعقيدة الجاهليّين بأنّ مَن يقتَلُ غدرًا تُقيمُ رُوحُه على قبرِهِ مربوطةً تَصيحُ هامَتُهُ: "اسقُونِي"، والسُّقيا المطلوبةُ هنا هي الدِّماءُ؛ أي دِماءُ قاتليه. وقد كانُوا أحيانًا يربُطونَ على قبرِ القتيلِ ناقةً يُسمُّونَها (البَلِيَّة)، وتظلُّ هذه النّاقةُ على قبرِه بلا طَعامٍ أو شرابٍ حتّى يُؤخذَ بثأرِه. ودُعاءُ الخنساءِ على أمّهاتِ الذينَ احتملُوا جسدَ صخرٍ إلى القبرِ بالثُّكْلِ، هو دُعاءٌ عليهم بالموت، فكأنّها تُفدِّيهِ بهم، وكأنّهم جميعًا معًا لا يُساوونَه في خِصاله الحميدة، وفي فروسيَّتِه ومُدافعتِه عن القبيلة، وفي جُودِه. ولأنَّ صخرًا ليسَ عاديًا، فإنّ حامليهِ لا يعلمونَ ما يحملونَ إلى القبر؛ فهو حيًّا ليسَ كسائرِ النّاس، وهو كذلكَ مَيْتًا[2]:

| | |
|---|---|
| ألاَ ثَكِلَتْ أُمُّ الذينَ مشَوْا بِهِ | إلى القبرِ، ماذا يحمِلُونَ إلى القبرِ؟ |
| وماذا يُواري القبرُ تحتَ تُرابِهِ | مِنَ الخيرِ؟ يا بُؤسَ الحَوادثِ والدَّهْرِ! |

لقد أصبحَ صخرٌ بعدَ موتِه ثاويًا (بينَ الضّريحةِ والصّفائح)، في قبرٍ تثيرُ

---

[1] ديوان الخنساء بشرح ثعلب، ص١٦١.

[2] شرح ديوان الخنساء، ص٢٩.

التّربَ والغُبارَ حولَهُ الرّياحُ الهُوج[1] ، وقد زالَ ذلكَ الرّجلُ الذي كانَ (ثِمالَ قومِـه)، يعصمُهم من الذُّلّ والفقر[2] ، ونُقِلَ نعيُـه إلى الخنسـاءِ بعـدَ أن (سـوَّوْا عليـهِ بـألواحٍ وأحجار)[3] ، وظلّت هيَ تذكُر (ابنَ أُمِّها) الذي حالَت دُونَـه الـدّنيا، وأبعـدَه عنهـا (صفيحٌ وأحجارٌ وبيداءُ بلقَعُ)[4] . ولا تذكرُ الخنساءُ القبرَ إلاّ وهي تدعُو لهُ بالسُّقيا، وقد قدّمنا آنفًا أنّ السّقيا هنا لها طبيعتُها المختلفـة؛ وهـي مختلفـةٌ أيضًـا عنهـا في دُعاءِ الشّعراء الغزلينَ بالسُّقيا لديار محبوباتِهم. صحيحٌ أنّ الدّعاءَ بالسُّقيا هي دعوةٌ ليُخصِبَ المكانُ: ليُخصبَ القبرُ ، وتُخصـبَ ديـارُ المحبوبـة؛ غـيرَ أنّ المُـرادَ مـن خصبِ دِيار المحبوبة أنْ تعيشَ هي وقومُها حيـاةً رَغـدة، وتخـرُجَ مـع الرّعـاةِ إلى المرابعِ فيلتقيها العاشقُ؛ أمّا الدّعاءُ للقبرِ بالإخصابِ فهي رغبةٌ بـأنْ تـدبَّ الحيـاةُ بمن يسكُنه؛ أي إنّها رغبةٌ في عودةِ الموتى إلى الحياةِ ولا يكونُ ذلكَ إلاّ بعدَ الأخـذ بثأرِه. إنّ في هذه الثّنائيّةِ ما يحقّق مُغالبةَ الموتِ بالحياة، فحياةُ الميْتِ لا تكونَ إلاّ بموتِ قاتِله. وهذا من أغربِ الصُّور في الشّعر الجاهليّ، فصَخرٌ في حياتِه كانَ حياةً لقومِه لا سيّما الضّعفاء منهم، وكـانَ موتًـا لأعدائِـه، وهـو في موتِـه حيـاةٌ لأعدائِـه وموتٌ لقومِه؛ فإذا قُتِلَ قاتِلُوهُ دبَّت الحياةُ في قومِه ودِيارهم فكأنّما دبّت الحيـاةُ في قبرِه كذلك[5] :

[1] شرح ديوان الخنساء، ص١٠.
[2] شرح ديوان الخنساء، ص٢٠.
[3] شرح ديوان الخنساء، ص٣٣.
[4] شرح ديوان الخنساء، ص٥٧.
[5] شرح ديوان الخنساء، ص٧٨، وانظر: ص٣٩، ص٦٧.

سَـقَى جَـدَثًا أكنَـافَ غَمْـرَةَ دُونَـهُ    مِـنَ الغَيْـثِ دِيمَـاتُ الرَّبيـعِ ووابِلُـهْ

وقد تجمعُ أحيانًا في دُعائها بالسُّقيا قبري أخَويها صخر ومُعاوية، وهذا لا ريبَ في أنّه كانَ بعدَ هُدوءِ نفسها قليلاً من مأساةِ صخرٍ وحدَه، فتذكّرت أخويها معًا[1]:

سقى اللهُ أرضًا أصبَحتْ قـد حَوتْهُمـا    مِـنَ المُسـتَهِلّاتِ السّـحابَ الغَوادِيـا

أسقطت الخنساءُ مشاعرَ الأسى الخاصّة على مظاهر الطّبيعةِ من حولها؛ فهي تنظرُ أحيانًا إلى البيئة السّماويّة فتسقطُ حُزنَها على الأفلاكِ والنُّجوم والكواكب، وقد كانت هذه الظّاهرةُ في بداياتِها عندَ الخنساء عندَما تُوفّي زوجُها مِرداسٌ السُّلَميّ، فرثَتْهُ وأبرزَت تأثيرَ فقدِه في مظاهر الطّبيعة التي جعلتها تبكي لفقدِه؛ ينكسِفُ البدرُ، وتُرنُّ الجبالُ والأوديةُ عَويلا. ولعلّ الخنساءَ تذكُر الأماكنَ التي ارتادَها مرداسٌ في حياتِه، ولعلّ له في تلكَ الأمكان ذِكرياتٍ معلومة. وإذا كانَ العربُ يقرِنُونَ الشّمسَ بالأنثى ويقرِنون القمرَ بالذّكر، فإنّهم كذلكَ يذكُرونَ نشاطَ أولئكَ المفقودينَ في الليالي ارتحالاً وغَزْوًا، فهم شُجعان لا يهابُون الليلَ، والنّاظرُ في شعر الصّعاليكِ يجِد هذه القيمةَ بارزةً في أشعارهم. قالت في رثاء مرداس[2]:

لَمّـا رأيـتُ البـدْرَ أظلـمَ كاسِـفًا    أرَنَّ سَـوَاجٌ بَطْنُـهُ وسَـوائِلُهْ
رَنينًا، ومـا يُغـني الـرّنينُ وقـد أتـى    بِمَوتِـكَ مـن نَحـوِ القُرَيّـةِ حامِلُـهْ

---

[1] شرح ديوان الخنساء، ص٨٩.
[2] شرح ديوان الخنساء، ص٧٧.

وقد سلكَ الشّعراءُ حيالَ تلكَ الحتميَّة القاهرةِ توسيعَ إطارِ ظاهرةِ الموتِ والفناء فكلُّ شيءٍ عندَهم إلى زَوالٍ، ولجأوا إلى تضخيمِ مُصابهِم الخاصّ فهم يصوِّرونَه مُصابًا جليلاً عظيمًا لم يُصِب أحدًا قبلَهم، وليسَ ذلكَ رغبةً منهم في تعظيمِ المرثيّ حسبُ، إنّما يُجيزُونَ به لأنفسهم كثرةَ التفجُّع، ويُنافسُونَ غيرَهم من الفاقدينَ في شِدّة الفجيعةِ وهولها؛ ولجأ كثير منهم إلى توسيعِ تأثيرِ الموتِ حتّى إنّ الحُزنَ ليُصيب البيئةَ الطّبيعيَّةَ بما فيها، فتسمعُ هَديلَ الحَمائمِ على الأراكِ والبانِ، وترى الوُحوشَ البرّيّة تبكي شَجْوَها حينَما نَعاهُ النّاعي، وتُجدبُ الأرضُ إذ يتوقّفُ الغيثُ عن الهُطول؛ ويَطُولُ السّماءَ والكَواكبَ والأفلاكَ، فترى الشّمسُ تُكسَفُ، والقمرَ يَغيبُ؛ وكأنّها تريدُ استثارةَ الشّجْوِ في نفوس القبيلةِ رجالاً ونساءً؛ تقولُ الخنساءُ[1]:

والشّـــــمسُ كاسِـــــفَةٌ لِمَهْـــــــلَكِهِ، وَمَـــا اتَّسَـــقَ القَمَــــرْ
والإنــــــسُ تبكـــــــي وُلَّهَـــــا واجِـــــنُّ تُسْــــعِدُ مَــــنْ سَــــمَرْ
والـــــوحشُ تَبكـــــي شَـــــجْوَها لَمّـــــا أتَـــــى عنــــهُ الخَبَــــرْ

وتستعيرُ من البيئة السّماويّة صُورةً مؤثّرةً؛ فصخرٌ هو القمرُ، وهي وقومُها كالنّجوم، وهذه صورةٌ في حياةِ صخرٍ تجسّدُ اكتمالَ البيئة السّماويّة بكلّ عناصرِها؛ هكذا يكونُ وجودُ القمرِ في وسطِ النّجومِ دليلاً على الاكتمالِ المعادلِ لاكتمالِ الحياة؛ فالقمرُ في وسطِ النّجومِ هو الذي يجلُو الظُّلمةَ ويكشفُ حُلكةَ الواقعِ الشّديد، فلمّا

---

[1] أنيس الجلساء في شرح ديوان الخنساء، ص٣٦؛ ديوان الخنساء بشرح ثعلب، ص١٠.

هَوى أظلمت السّماءُ، وأظلمت الأرضُ أيضًا؛ كأنّما عادَ الظّلمُ والاضطهادُ والضّيمُ والفقرُ وإقصاءُ المُعوزين الضُّعَفاء. تقول[1]:

كُنّا كأَنْجُمِ ليلٍ وسْطَها قَمَرٌ يَجلُو الدُّجَى، فهَوى مِن بيننا القمَرُ

كما أنّها تستقصي عناصرَ البيئة الطّبيعيّة حولَها، فتستعيرُ صُورةً بديعةً من البيئة النّباتيّة لتصوِّرَ الفقدَ وأثرَه في نفسِها وفي المكانِ أيضًا. تجبرُنا الخنساءُ هنا على تخيُّل فَناءِ الخِلِّ بفَناء خَليلِه؛ ولعلّ هذه الصّورة في الرّثاءِ قليلةٌ غيرُ مُتداوَلة في الشّعر العربيّ القديم. بعضُ النّباتِ لا يُفْرَدُ في الغَرس إنّما يُثْنَى ويُثَلَّث حتّى يكونَ لهُ البقاءُ، فكأنّه يرفضُ الوَحْدَة، ونعرفُ هذا عن بعض الطّيور (طُيور الحُبّ) أيضًا. وإذا عرفْنا أنّ البيئةَ النّباتيّة في الجزيرة العربيّة لم تكُن غَنيّةً، وعرفْنا أنّ بيئةَ بَني سُلَيم — وهي قريبةٌ من الطّائف — كانت في حَرَّةٍ بُركانيّة، أدركْنا قِيمةَ هذه الصّورة النّباتيّة التي رسمَتها الخنساءُ لتأثير فقدِ أخيها في نفسها، فكأنّها تُقرُّ في نهاية البيت الثّالثِ بأنّها ستُدركُه عن قريب[2]:

كُنّا كغُصنَينِ في جُرثُومةٍ بسَقا حِينًا على خَيرِ ما يُنْمَى لهُ الشّجَرُ
حتّى إذا قِيلَ: قد طالَت عُروقُهما وطابَ غرسُهُما واستوسَقَ الثّمَرُ
أختَى على واحدٍ ريبُ الزّمانِ، وما يُبقِي الزّمانُ على شيءٍ ولا يَذَرُ

[1] شرح ديوان الخنساء، ص٤٢.
[2] شرح ديوان الخنساء، ص٤٢.

# التّحريض على الثّأر

ليسَ غريبا على مجتمعٍ يُعدّ فيه كلُّ قادرٍ على حَمل السّلاح والقتالِ، عِمادًا للقبيلةِ في حياتِها وامتدادِها في الوجود، أن يتمتّع الفارسُ الكاملُ فيه بمنزلةٍ خاصّة، لا سيّما إذا كانَ يتمتّع بصفاتٍ أُخرى تُضفي على وجودِه قيمةً كُبْرَى، وتجعلُ فقدَهُ مُصيبةً تحلُّ بالقبيلة كلِّها. وإذا كانَ الثّأرُ لِمَن يُقْتَلُ غدرًا من أفرادِ القبيلةِ أمرًا طبيعيّا مُسوَّغًا حتّى لا تنحدرَ قيمتُها وتتراجَع مكانتُها بين سائر القبائل المحيطة بها، فإنّ الأخذ بثأرِ الفارسِ الكامل يغدُو أشدّ تسويغًا، بل مطلبًا أساسيًا من مطالبِ البقاء.

وقد تقدّم حديثٌ عن إيمانِ كثير من العرب قبل الإسلام بعقيدةِ الفناءِ الكلّيّ، وبأنّ الموتَ نهايةٌ للحياةِ مُطلقةٌ، فلا حياةَ بعدَ الموت؛ وبهذا كانَ مقتَلُ فردٍ من أفرادِ القبيلةِ انتقاصاً من أسبابِ وُجودِها، وإضعافًا لها ولقوّتها على المواجَهة، فكيفَ والقَتيلُ كبيرٌ من كِبارِها، أو هُو أكبرُهم شأنًا؟ ثمّ إنّ لبعض معتقداتِهم الأسطورية تأثيرًا شديدًا في المسألة، فقد كانوا يعتقدُون بأن القتيل يخرج من رأسه طائر اسمه (الهامة) ويحلق فوق قبره وينعق قائلا: اسقوني اسقوني، أي: اسقوني من دم قاتلي، حتى يؤخذ بثأره، وكانوا يعتقدون أن هذا الطائر يتردد على ذوي القتيل، ويخبرهم أن القتيل يطلب منهم الأخذ بثأره، ويعود الطائر ويخبر الميت عن كل شيء. وقد أشار أحد حكماء الجاهلية وهو ذو الإصبع العدواني لذلك بقوله:

يا عَمْرُو إنْ لَمْ تَدَعْ شَتْمِي وَمَنْقَصَتِي    أَضْرِبْكَ حَتّى تَقُولَ الهَامَةُ: اسْقُونِي

هكذا يمكنُ القولُ إنّ الأخذَ بالثّارِ عادةٌ نشأت نتيجةَ جانبين: أوّلُهما عَقَديٌّ، والآخرُ ماديٌّ طبيعيّ فرضتهُ ظُروفُ الحياةِ القاسية. وقد نُضيفُ إلى هذين البُعدَين بُعدًا نفسيًا يترتّبُ على إحساسِ أهلِ القتيلِ براحةِ النّفسِ والتّشفّي بعدَ الأخذِ بثأرِ فقيدِهم.

وقارئُ شعر الخنساء يجدُها تحرّضُ على الأخذِ بالثّأرِ بالسُّبلِ كافّة، وتوظّفُ شِعريّتَها في سبيلِ تأليبِ قومِها على النّيل من قتلةِ أخَويها، ومن ذلكَ مديحُها لمن قتلَ قاتلَ أخيها مُعاوية، وتفديتُها له بكلّ بني سُلَيم الذين قعدُوا عن الأخذ بثأرِه. قالت تمدحُ دُريدَ بن الصِّمّة الجُشَمِيّ الذي قتلَ هاشم بن حَرْمَلَةَ قاتل أخيها مُعاوية[1]:

فِدَىً للفارسِ الجُشَميِّ نَفسي ... وأفديهِ بمَنْ لي مِنْ حَميمِ
أُفَدّيهِ بجُلِّ بَني سُلَيمٍ ... بظاعِنِهِمْ وبالأَنسِ المُقيمِ
كَما مِن هاشِمٍ أقْرَرْتَ عَيني ... وكانَتْ لا تَنامُ لَدى المُليمِ

وإذا كانت الخنساءُ قد خصّت بالمصيبة نفسها أوّلاً فأبرزت أثرَ الفقدِ على صعيدِ ذاتِها الفرديّة وأبنائها الأيتامِ، ثمّ عمّتْ بالفقدِ القبيلةَ كلّها مُحاولةً تذكيرَهُم بأثرِ الفقدِ فيهم، فإنّها في مواضعِ التّحريضِ على الأخذ بالثّأر كانَت تسعى لبيانِ صُورةِ صَخرٍ التي تتعلّقُ بالقبيلة كلّها؛ ذلكَ لأنّها تريدُ تحقيق الأثرِ المطلوبِ في

[1] طيفور، أحمد بن أبي طاهر: بلاغات النساء، قم: انتشارات المكتبة الحيدريّة، ١٣٧٨هـ، ص٢٣٣؛ وانظر الأبيات بصورة أخرى في: شرح ديوان الخنساء، ص٨٠، وفيه أنّ قيس بنَ الأمرار هو الذي قتلَ قاتلَ مُعاوية!

أفرادِ القبيلة وبيوتِها، ولو أنّها اكتفتْ بذِكرِ صفاتِه الخاصَّةِ بها وبأبنائها الأيتام، فلن تجِدَ من يُعينُها على الأخذ بثأرِ أخيها، وشِفاء غليلها من قاتليه.

ويمكنُ القولُ إنّ أكثرَ بُكاء الخنساء على أخيها صخرٍ كانَ لأنّه لَم يُؤخذ بثأرِه، وهكذا طالَ حُزنُها عليه مُقارنةً بحُزنِها على مُعاويةَ الذي تذكُر بعض الرِّوايات أنّ صخرًا هو الذي أخذَ بثأرِه[1]. لقد تجاوزَت الخنساءُ في مُطالبة قومِها ليأخذُوا بثأرِ صخرٍ كلَّ الحُدودِ المُتعارَف عليها في الجاهليّة، فالعربُ لم تكُنْ تُحاربُ ليلاً، بل نَهارًا حتّى إذا غربت الشّمس توقّفت عن الحرب؛ فتراها مَغيظةً لمصرعِ صخرٍ بلا ثأرٍ له، وتُطالبُ قومَها أن يغزُوا أعداءهم ليلاً فينضحُوهم بالنّبال رشقًا كالمطر، وكأنّها تريدُ استئصالَهم وإبادَتهم جَميعًا؛ لأنّ الحربَ ليلاً بهذه الطّريقة لا يميِّزُ فيها الرّماةُ بين المُحاربين والنّساء والأطفال وكبار السّنّ؛ وهكذا يمكنُ أن تُبادَ قبيلةُ قاتلِي أخيها جَميعا. وهي لا تكتفي بتذكيرِهم بمصرعِ أخيها، إنّما تضمُّ إليهِ فرسانًا فقدتهمُ القبيلةُ معَه، مُوهِمةً بذلكَ أنّ الثّأرَ ليسَ لأخيها وحدَه، بل للقبيلة كلِّها، وهذا أدْعَى لحضِّ القبيلة على النّهوضِ للأخذ بالثّأرِ، فالمصيبةُ مُصيبةُ كثيرٍ من بيوتاتِهم[2]:

| | |
|---|---|
| أبَنِــــي سُـــلَيمٍ، إنْ لَقِيـــتُمْ فَقْعَسًـــا | في مَحْـــبَسٍ ضَـــنْكٍ إلى وَعْـــرِ |
| فَـــالقَوْهُمُ بســـيُوفِكُمْ ورِمـــاحِكُمْ | وبِنَضْـــحَةٍ في الليـــلِ كـــالقَطْرِ |
| حتّـــى تفضُّـــوا جَمعَهـــم وتـــذكُرُوا | صَـــخْرًا ومصـــرَعَهُ بِـــلا ثَـــأرِ |

[1] شرح ديوان الخنساء، ص٨٠.

[2] طيفور، أحمد بن أبي طاهر: بلاغات النساء، ص٢٣٣.

وفَوارسًــــا منّــــا هُنالِــــكَ قُتِّلُــــوا    في عشـــرَةٍ كائـــــتْ مــــن الـــدّهرِ

إنّ فهمَنا لطبيعة عادةِ الثّارِ عندَ العربِ في الجاهليّة هو الذي يمكّننا من تفهُّم إصرار الخنساء على بُكاء أخيها ما ناحَ الحَمامُ وأضاءت النّجومُ ليلاً، ورفضها أيّ مسالمةٍ لقاتليه حتّى لو ابيضَّ القارُ السودُ. إنّها تُريدُ بثَّ الحياةِ فيه بقتلِ قاتليه، فإذا سُقِيت هامتُه دَمَ قاتلِهِ كانَ كمَن هدأت نفسُه واستراحَ، وكانَ أمرُها هي كذلكَ أيضًا. وتستغلُّ الخنساءُ كلّ وسيلة ممكنةٍ لتحقيق مُبتَغاها من التّحريض، فهي تُجاهرُ بعذلِها وتأنيبها لقومِها، ولا تنفكُّ تلومُ قومَها وتُعيِّرُهم بقُعودِهم عن حِماية أخيها حتّى أصابتهُ إصابةٌ قتلتهُ بعدَ مدّة، فهم لا يعرفونَ حُقوقَ الجِوارِ، ولا ذِمامَ لهُم أو عهد، ولا يُدافعُون دونَ ضيفِهم بل يُسلمونَه قاتليهِ بلا حَياء. لكنّها مع هذا التّقريعِ الشّديد والعتابِ المؤلم تحثُّهم على غسلِ عارِهم، والتّكفير عن خطيئتِهم، بأن يشمّروا عن سواعدِهم للأخذ بثأرِ صخرٍ الذي أسلموهُ لقاتليهِ: حُصينٍ وابنِ سيّار، وإلاّ فليدفنوا أنفسَهُم أحياء في التّرابِ لأنّ العارَ جلّلهم، وهي صورةٌ شديدةُ الوقعِ على العربيّ الذي يعيشُ في مجتمعٍ ذُكوريّ ويأنفُ من أنْ يُقارَن بالمرأةِ التي يُصيبُها الحيضُ؛ ولعلّ هذه هي أشدّ الصّور في شعر الخنساء تأثيرًا في التّحريض على طلبِ ثأرِ أخيها صَخر[1]:

وســــوفَ أبكيــــكَ مــــا ناحــــتْ مطوّقــــةٌ    وما أضــــاءَتْ نُجــــومُ الليــــلِ للسّــــاري
ولا أُســــالِمُ قومًــــا كُنــــتَ حــــربَهُمُ    حتّــــى تعُــــودَ بَياضًــــا جُؤنَــــةُ القــــارِ

[1] شرح ديوان الخنساء، ص٣٤-٣٥.

| | |
|---|---|
| أبلِــغْ سُــلَيمًا وعَوفًــا إنْ لقيــتَهُمُ | عَميمَــةً مــن نِــداءٍ غــيرِ إسْــرارِ |
| أعنــي الــذينَ إلــيهم كــانَ منزِلُــهُ | هل تعرفُــونَ ذِمــامَ الضّــيفِ والجــارِ؟ |
| لــو مــنكُمُ كــانَ فينــا لم يُنَــلْ أبــدًا | حتّــى تُلاقَــى أمــورٌ ذاتُ آثــارِ |
| كــانَ ابــنَ عمّــتِكُمْ حقًّــا وضــيفَكُمُ | فــيكُمْ فلَــمْ تــدفَعُوا عنــهُ بإخفــارِ |
| شُــدُّوا المــآزِرَ حتّــى يُســتَدَفَّ لكُــمْ | وشمِّــرُوا إنّهــا أيّــامُ تَشْــمارِ |
| لا نــومَ حتّــى تقــودُوا الخيــلَ عابســةً | يَنْبُــذْنَ طَرْحًــا بمُهــراتٍ وأمْهــارِ |
| أوْ تحفِــرُوا حفــرةً فــالموتُ مُكتَنــعٌ | عنــدَ البُيــوتِ حُصَــينًا وابــنَ ســيّارِ |
| أو ترحَضُــوا عــنكُمُ عــارًا تجلّلَكُــمْ | رَحْضَ العَــوارِكِ حَيضًــا عنــدَ أطْهــارِ |

ومن هذا المنطلق نفسه يمكنُ أن نفهمَ إصرارَ الخنساء على قول الشّعر في رثاء أخيها والتفجُّع عليه حتّى بعدَ مقتله بزمن طويل، في حين أنّها توقّفت عن قول الشّعر في رثاء أخيها مُعاوية بعدَ الأخذ بثأرِه، مع أنّها جمعت بينه وبين صخر بعدَ ذلكَ في عدّة قصائد وإن يكُن مجملُ شِعرها الذي وصلَنا سُخّر لرثاء صخر وحدَه. ومن هُنا نفهمُ وظيفةَ شِعر الخنساء أيضًا، فالشّعرُ يؤدّي وظيفةً تحريضيّةً معقّدة. ولعلّ هذه الصّفةَ للخنساء ولشعرها هي التي جعلت القدماءَ يحكُمونَ لها بتقدُّمها وبجودة شِعرها. قال ابن أبي طاهر[1]: "كانوا يقولون: أجودُ أشعار النّساءِ أشعارُ الموتورات الحاضّاتِ على الطّلب والذُّحُول، والمُعيِّراتِ في ذلكَ بالتّقصير، والثّاكلات المؤبّنات. وأشعرُ النّساء في الجاهليّة والإسلامِ خنساءُ، وهي تُماضرُ بنتُ عمرو بن الشّريد السُّلَميّة، ولها أشعارٌ مشهُورة وأخبار مذكُورة. فممّا قالت في التحريض وعيّرت فيه بالتّقصيرِ في قولها لمّا قتلتْ بنُو مرّةَ بن سعدِ بن ذبيان أخاها

---

[1] طيفور، احمد بن أبي طاهر: بلاغات النساء، ص٢٣٢؛ والذُّحُول تعني الثّأر.

معاويةَ بن عَمْرو تحرِّضُ أخاها صخرًا على الطّلب بدَمِه:

لا تقـــتُلَنَّ بَـــني فَـــزَارَةَ إنّمـــا قَتْلِـــي فَـــزَارةَ والكِـــلابَ سَـــواءُ
ودَعِ الثّعالِـــبَ غثّهـــا وسَـــمِينَها مـــا في الثّعالـــب مـــن أخيـــكَ وَفـــاءُ
وَعَليـــكَ مُـــرَّةَ إن قتلـــتَ، وإنّمـــا قَـــتْلاكَ مُـــرَّةَ إنْ قتَلْـــتَ شِـــفاءُ

الخنساءُ الموتورةُ التي لم يُؤخَذ بثأر أخيها لا تنفكُّ تنظمُ الشِّعرَ مُحاولةً تعويضَ نفسها عن الفقدِ، وكأنّها تملأُ بالشِّعر مساحةً نفسيَّةً فارغةً مؤلمة، هذا من جانب، ومن الجانب الآخر يُصبحُ الشِّعرُ مُعادلاً موضوعيًا للحياةِ نفسها. ولعلّ هذه هي أكثرُ مسائل الشّعر تعقيدًا؛ فهو ليسَ رثاءً للفقيدِ حسْبُ، وإنّما مُغالبةٌ لفقدِه الذي جسَّدَ قَهرَ الموتِ له ولفاقديه، وتصويرٌ جَماليٌّ للفقيدِ وخِصالِه الحميدة التي تؤيِّدُ حقَّهُ في الأخذِ بثأرِه، ومُطالبةٌ حثيثةٌ لإنجازِ العاداتِ والمواثيقِ التي تقتضي الأخذ بثأرِه؛ فإذا قصّرت القبيلةُ عن ذلكَ فإنّها لا تستحقُّ الحياةَ الحرَّة الكريمة، بل تكونُ جديرةً بالهَوانِ كمَنْ يُجْدَعُ أنفُهُ وتُقطَعُ أذُناهُ ليكونَ دليلاً على ذُلّه وهَوانِه على النّاس. القصيدةُ بهذا المعنى تكتسبُ شرعيَّتها لا من جماليّاتِها حسبُ، ولكنْ من قدرتِها الفذّةِ على إنجازِ التّوازُن النّفسيِّ لدى الذّات الفرديّة الشّاعرة، وتحقيقِ الحِراكِ للذّاتِ الجمعيَّة في القبيلةِ لتصُونَ نفسَها ومقدّراتِها وتحميَ موقِعَها في وجودٍ البقاءُ فيه للأقوى[1]:

أقسَـــمتُ لا أنْفَـــكُّ أُهـــدِي قصـــيدةً لصَخرِ أخِي المِفضـــالِ في كـــلِّ مَجْمَـــعِ

[1] شرح ديوان الخنساء، ص٥٧.

فـــدَتْكَ سُـــلَيمٌ كَهلُهـــا وغُلامُهـــا وجُـــدِّعَ منـــها كُـــلُّ ألـــفٍ ومِسْـــمَعِ

ومع أنّ أشعار الخنساء في التّحريضِ على الأخذ بثأر صخرٍ كثيرة، وهي تمثّلُ قمّةَ الشّعر التحريضيّ كما تقدّم عند القدماء، فإنّها لم تنجَح فيما يبدُو في تحقيق الأثرِ المطلوب؛ ويبدو أنّ قبيلتَها بعدَ أن فقدت فُرسانَ آل الشّريدِ: أباها عمرًا، وأخَويها مُعاويةَ وصَخرًا، قد فقدت قُدرتَها على القِتالِ ومُناجزَة الأعداء. ولعلّ الأبياتَ التاليةَ من شِعر الخنساء تدلُّ على مقدارِ ما بلغَت قبيلتُها بعدَ آل الشّريدِ من هَوانٍ، فهُم يُكثرونُ من الوُعودِ الفارغة، يقولونَ ولا يفعلُون، ويهمُّونَ ولا يُحرّكونَ ساكِنًا. ولعلّ هذا وحدَهُ كانَ يُثيرُ آلامًا شديدة في نفسها. وتُظهرُ الأبياتُ أنّ بعضهُم كانَ يسخرُ من سُخريتِها منهم، بل يشمَتُون بأخيها صخرٍ الذي واراهُ التّراب، وهي تُحيلُ الشّماتةَ عليهم، فهم الأحياءُ الموتَى إزاءَ أخيها الميتِ الحَيّ بما كانَ له من خِصال وما خلّفَ وراءَه من ذِكرٍ حَميد[1]:

وقـــد أتـــاني حـــديثٌ غـــيرُ ذِي طِيَـــلِ مـــن معشَـــرٍ رأيُهُـــمْ قِـــدْمًا تَهـــامِيمُ
إنّ الشّـــجاةَ الـــتي حـــدَّثتُمْ اعترَضَـــتْ خَلْـــفَ اللّهَـــا لم تُســـوِّغْها البلاعِـــيمُ
إنْ كانَ صَخرٌ تَـــولّى فالشّـــماتُ بِكُـــمْ وليسَ يشمَتُ مـــن كانَـــتْ لـــهُ طُـــومُ

وقد عمدَت الخنساءُ إلى تضخيمِ صُورةِ أخيها صَخر، مع ما ذكرهُ شارحُ ديوانِها من أنّه كانَ يتمتّعُ بكثيرٍ من الخصال الحميدة، وذلكَ لتحقيق الأثرِ المُبتَغى في سامعيها من قومِها ليُبادِروا إلى الأخذ بثأره، ومن غيرِهم في المحافلِ ليشارِكُوها

[1] شرح ديوان الخنساء، ص٧٩.

حُزنَها وألَمها نتيجةَ فقدِه فتخفِّف ممّا أصابَها. وفي هذا السّياقِ نجدُها تركِّزُ على الصّفاتِ التي أفادَت منها القبيلةُ بصورة خاصّة، والخِصالِ التي افتقدُوها بعدَ أن فقدُوه؛ فكأنّها تعيِّرُهم بأنْ لا رجُلَ فيهم بعدَهُ يتمتّعُ بما كانَ عليه صَخرٌ من سَجايا، وتُثيرُ في نُفوسِهمُ الحميَّةَ ليكُونوا مثلَه. ومن هذه الصّفاتِ:

## أ. الفُروسيَّةُ والنّجدةُ وإتقانُ فُنون القِتال:

إن الجفاف والجدب ووعورة الحياة هي التي حددت القيم الأخلاقية عند العرب، فشعور العربي بالضعف أمام قوة الطبيعة وقسوتها هو الذي فرض عليهم تقديس القوة والبسالة، وهو الذي جعلهما مبدأ من مبادئ السيادة عنده[1]. هكذا تغدُو أيام الفقيد (صخر) سلسلة من البطولات، فإذا كان شأنُه أيام السلم اللهوَ والكَرَم وذَبحَ الذّبائح وإطعامَ الضّيفانِ، حيث يجد الوقت الذي يخلو فيه لنفسه ولصحبه، فإن له أياما أخرى يكرس فيها وقته وجهده للدفاع عن القبيلة وحمايتها، فإذا كنا قد عرفنا الكرم مظهرا من مظاهر البطولة، فكذلك كان الدفاع عن القبيلة فضيلة من أعلى فضائل هؤلاء القوم، وشرفا يسعون إلى تحقيقه[2].

فالبطل الحقيقي تتمثل فيه صفات المروءة والبسالة والفداء ونكران الذات، ويقتضي تحقيق هذه المعاني في المجتمع الجاهلي القبلي الانصياع لإرادة الجماعة، وهي بالضرورة تنبثق من مجتمع لم يكن الفرد فيه قادرا على العيش مستقلا بذاته

---

[1] العشماوي، محمد زكي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص١٢٦.

[2] العشماوي، محمد زكي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص١٧١.

ولذاته، فالفرد في المجتمع القبلي خلية حية في بناء عضوي متكامل. ومن ثم كانت القبيلة بمثابة المجتمع الصغير الذي يتعاون كل أفراده على الحفاظ عليه والإبقاء على تماسكه، حتى يضمن الحياة في مواجهة الطبيعة بكل ما فيها من قسوة وتحد وعنف[١]. في ظل هذا المناخ تموت الفردية أو تكاد، ولا تقوى على البقاء، ومن هنا جاءت العصبية القبلية التي لعبت الدور الأكبر في الإغارة والحروب، وهو ما كان يؤدي بدوره إلى انتشار عادة الأخذ بالثأر، تلك العادة التي انتشرت بين العرب في الجاهلية انتشارا جعلها تقرب من أن تكون حالة عقلية مزمنة[٢]. وهي لا تلبثُ تذكّرهم إفضاله عليهم بفروسيّته خاصّة، ذلكَ لأنّهم بعدَ فقدِه أصبحُوا يُواجهُونَ أمورًا لا قُدرةَ لهم على مُواجهتِها بفاعليّة[٣]:

بَنِـــي سُـــلَيمٍ، ألا تبكُـــونَ فارسَـــكُمْ          خلّـــى علـــيكُمْ أُمـــورًا ذاتَ أَمـــراسِ؟

ولعلّ تركيزَها على خِصالِ الفُروسيَّة يعبّرُ عن رغبتِها في أن تُثيرَ في القبيلة الرّغبةَ للتّحلّي بمثلِها، فالحربُ كانّت مِطواعةً لصخرٍ كأنّما هي ناقةٌ يحلبُها هُو في سُهولةٍ وتمتنعُ على الآخرين، بل تسقيهِ حليبَها وتسقيهِم دَمًا. وهو خبيرٌ بالخيل التي تُعدُّ عندَ العربيّ الجاهليّ كفّةَ التّرجيحِ للنّصر، الغارةُ بالخَيلِ غارةٌ ناجِحةٌ دائمًا، وهي تبرُّه وتنفّذ رغباتِه وتُطيعُه إذا أقسمَ عليها أن ينالَ من أعدائه. وهو مُلاعِبُ الرِّماحِ حتّى إنّه أصابَ الحربَ برُمحِهِ فأقرّت لهُ مُكرَهةً بالفروسيَّة

---

[١] العشماوي، محمد زكي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص١٧٣.

[٢] العشماوي، محمد زكي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص١٢٦.

[٣] شرح ديوان الخنساء، ص٤٩.

والإقدام. وهو الصّبورُ على أهوالِ الحربِ إذا دارت رحاها[1]:

| | |
|---|---|
| أعـــينِ ألا فـــابكِي لصـــخرٍ بــدِرَّةٍ | إذا الخيلُ من طُـولِ الوجيـفِ اقشـعرَّتِ |
| إذا زجَرُوهـــا في الصّــريخِ وطابقــتْ | طِبـــاقَ كِــلابٍ في الهِـــراشِ وهـــرَّتِ |
| شدَدْتَ عِصَابَ الحــربِ إذ هــيَ مــانِعٌ | فألقَـــتْ برجْلَيهــا مَرِيًّـــا فــدَرَّتِ |
| وكانَــتْ إذا مــا رامَهــا قبــلُ حالــبٌ | تَلَقَّتْــهُ بــإيزاغٍ دَمًـــا واقمطـــرَّتِ |
| وكـانَ أبـو حسّـانَ صـخرٌ أصـابَها | فأرغَمَهـــا بـــالرُّمحِ حتّـــى أقـــرَّتِ |
| كَراهيـــةً والصّـــبرُ منـــكَ ســـجيَّةٌ | إذا ما رَحَى الحـربِ العَـوانِ اسـتَدرَّتِ |
| حَلَفْتَ علــى أهــلِ اللــواءِ ليُوْضَـعَنْ | فَمــا احْتَشَــكَ الخيــلُ حتّــى أبــرَّتِ |

وهكذا نفهمُ كيفَ تُضفي الخنساءُ على صخرٍ صِفةَ الحامِي الذي لولاهُ لغَزا الأعداءُ الدّيارَ، وقتلوا ونهبوا وأسرُوا وسَبَوا النّساءَ. إنّ هذه الصّفةَ ليست متعلّقة بالذّات الشّاعرة وحدَها، أو ببني الشّريد، إنّما هي عامّةٌ للقبيلة كلّها: أهلِهِ الأقربينَ، والحيّ جميعًا، والجيرانِ، والضّيوفِ، والنّازلينَ بالحيّ من الأغراب، وليس من شكّ في أنّ هذا التّفصيلَ مقصودٌ لذاتِه أوّلاً بغرضِ الاستقصاء، وثانيًا بهدفِ تحريضِ هؤلاء جميعًا على الثّأر له. لقد تقدّم في الحديث عن شعريّة الفقدِ أنّ الخنساءَ كانَت ترى في صخرٍ حاميَها الخاصّ حينَ تظعنُ إلى بيتِ زوجِها، وحاميَها من السّبيِ إذا أغارَ الأعداءُ على الدّيارِ، وهي هُنا تُحاولُ الامتدادَ بهذا المعنى خُطوةً أُخرى لتجعلَهُ الحامي للعشيرة وكلّ من حلّ بحِماها[2]:

---

[1] شرح ديوان الخنساء، ص٧؛ وانظر: ص١٨، ص٣٨، ص٥١، ص ص٧٠-٧١.

[2] شرح ديوان الخنساء، ص٧٢.

يَعَـــفُّ ويَحْمِـــي إذا مـــا اعتَـــزَى إلى الشّـــرفِ البـــاذخِ الأطـــولِ
يُحـــامِي عـــن الحـــيِّ يـــومَ الحِفـــا ظِ، والجـــارِ، والضّـــيفِ، والنُّـــزَّلِ

وبالطّريقة نفسِها، وكما كانَ صخرٌ حِصنًا لها ولأبنائها الأيتام، فهي تذكّرهُم بأنّه كانَ حصنًا للعشيرةِ كلِّها، لا لها وحدَها مع أيتامِها؛ وما دامَت هيَ بفقدِه قد أصبحَ حصنُها منكسرًا، فهي تريدُ أن تُلمِّح لانكسار حصنِ العشيرة كلِّها[1]:

قـــد كُنـــتَ حِصـــنًا للعشـــيرةِ كلِّهـــا وخطيبَهـــا عنـــدَ الهُمـــامِ الأصـــيَدِ

## ب. العِفّةُ وحِمايةُ الأعراض:

تُمعنُ الخنساءُ في البناءِ على ما أسّستْ من صفةِ الفروسيّة والنّجدة والحَمِيَّة، وتستغلُّ كلَّ معنىً يُمكنُ لها توظيفُه. وإذا كانَ إحساسُ العربيِّ في الجاهليّة بالعِرضِ والشّرفِ يتأتّى من حرصِه على ألاّ تُسبَى امرأتُه في قِتال، فإنّ الخنساءَ التي تشرّبت الثقافة الجاهليّة آنذاكَ كانت تَعي تمامًا أهمِّيّة هذه المسألة في التّحريض. إنّ صورةَ صخرٍ الفارس التي ترسُمها الخنساءُ لا تكتملُ إلاّ إذا كانَ يوظِّفُ فروسيّتَه وإتقانَه لفُنون القتالِ في الدّفاعِ عن الحِمى ومن يحلّون فيه، لا سيّما النّساء. هكذا نراهُ يُغيثُ النّساءَ اللواتي يتخلّى عنهنَّ الأقاربُ خَوفًا من الموتِ بسُيوفِ الأعادي، يعودُ صَخرٌ ليلبِّيَ الهاتِفاتِ خَوفاً من الوقوعِ في السّبي، فهو يذبُّ عن أعراضِهم ويُحامِي عن نسائهم في الحروب حتّى عندَما يجبرُهم الخوفُ

---

[1] شرح ديوان الخنساء، ص٢١.

على الفَرار من القتال[1]:

ومــن لطَعنَــةِ حِلْــسٍ أو لهاتفَــةٍ يــومَ الصِّـياحِ بفُرســانٍ مَغــاويرِ
فــرَّ الأقــاربُ عنــها بعــدَما ضُــرِبُوا بالمَشْــرفيَّةِ ضَــربًا غــيرَ تَعزيــرِ
وأسلَمَتْ بعدَ ثقْفِ البيضِ واعتسفَتْ من بعــدِ لــذَّةِ عَــيشٍ غــيرِ مَقْتُــورِ؟

وتُلحُّ الخنساءُ في مواطن متعدّدة من رثائيّاتِها على هذه الخصلة من خصال صخر الفارس، ولعلّها كانت تُدركُ أكثرَ من غيرِها قيمتَها الفنِّيّة فضلاً عن قيمتِها الاجتماعيّة، وتأثيرَها العميقَ في نُفوسِ سامعيها؛ ولهذا تُفصِّلُ في رسمِ صُورةِ هؤلاء النّسوةِ وقد أصابهنَّ الذُّعرُ يومَ الحربِ، فكشَّفْنَ أذيالَهُنَّ راغباتٍ في الهَرَبِ خشيةَ الوُقوعِ سَبايا[2]:

وبِــيضٍ مَنعْــتَ غَــداةَ الصّــيا حِ تَكْشِــفُ للــرَّوْعِ أذيالَهــا

ولأنّ حياةَ العربِ لم تكُن كلُّها حربًا وقِتالاً، فإنّ الخنساءَ تركّز على صِفةِ العِفّة عندَ صخرٍ حتّى في أيّام السِّلم، والعفّةُ من صِفاتِ الفُرسانِ الكَمَلَة، فإذا كانَ يثُورُ حَمِيَّةً للدّفاعِ عن أعراضِ رجالِ قبيلتِه في الحربِ، فإنّه يظلُّ عفيفَ النّفسِ عن أعراضِهم في السِّلم. ولعلّ هذه الصفةَ موجودةٌ في شعر الفرسانِ خاصّة، ومن يُراجِع شعر عنترةَ يجدهُ يفتخرُ بتعفّفِه أيضًا عن الجارات. إنّ هذه إحدى الخِصال التي كانَ عربُ الجاهليّة يُحبّونَها، ويطمحُون إلى تحقّقها في المجتمع؛ فهُم غالبًا ما

---

[1] شرح ديوان الخنساء، ص٣٨.
[2] شرح ديوان الخنساء، ص٧٣.

يخرجونَ للصّيدِ أو الغَزو أو التّجارة أو الأسواقِ، وقد فرضت طبيعةُ البيئة أيضاً مثلَ هذه الصّفة وأعلَتْ من شأنِها[1] :

لَـــم تــرَهُ جــارَةٌ يمشـــي بســـاحَتِها لِريبَـــةٍ حِـــينَ يُخلِـــي بيتَـــهُ الجـــارُ

إنّ الدّفاعَ عن النّساء في الحُروبِ يمثِّلُ قمّةَ صفاتِ الفروسيّة والنّجدة، فهو تجسيدٌ للمحافظةِ على الكرامة، والكرامةُ بالنّسبة للعربيِّ حياتُه كلُّها، وضياعُ الكرامةِ بالسّبي لم يكُن يُصيبُ الذي تُسبَى نساؤُه فقط، وإنّما كانَ عارًا يلحقُ بالقبيلة كلّها، ويظلُّ وصمةَ ذُلٍّ لا تُفارقُها أبدًا.

## ت.الجُودُ والكَرَم:

كان للطبيعة كذلك دورها في توليد الشعور بالحاجة إلى واجب مقدس هو واجب الضيافة، فهذه الأرض الصحراوية الممتدة الواسعة عندما تضيق بجفافها ووعورتها وجدبها بأحد من هؤلاء البدو فإنه لا يعدم أن يجد العون والجوار وحسن الضيافة عند الكُرَماء منهم، فهو خلق ولّدته الطبيعة، والإخلال به فضيحة وعار وجريمة أخلاقية تتنافى مع الخلق العربي[2]. لقد فرضت البيئةُ العربيَّةُ ضرورةَ التّحلّي بصفتَي الفُروسيَّة والكَرم، وأعلَتْ من شأنِهما فلا يبلغُ قيمتَهما لدى العربيِّ قيمةٌ أُخرى، ومن هنا نفهمُ لماذا دأبت الخنساءُ على ذِكر هاتين الصّفتين معًا في كثيرٍ من أشعارها، وفي بعضها كانت تُعيِّرُ قومَها بعدَ أن عادُوا من دفنِ أخيها

[1] شرح ديوان الخنساء، ص٢٧.

[2] العشماوي، محمد زكي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص١٢٦.

صخر[1]:

أَمُطعِمَكُـــــمْ وحـــــامِيَكُمْ تـــــرَكتُمْ لـــدَى غـــبراءَ مُنهَـــدمٍ رَجَاهـــا؟
ليَبْـــكِ عليـــكَ قومُـــكَ للمَعـــالِي وللـــهيجاءِ، إنَّـــك مـــا فتَاهـــا

لقد عُرِف الجُودُ عندَ العربِ في فصلِ الشّتاء بصورةٍ خاصّة، وكانَ الكُرماءُ منهُم يبذُلونَ أموالَهم للفقراء الذينَ تضيقُ بهم الأحوالُ في هذا الفصل، فبردُ الصّحراء شديد، وإذا لم ينزل المطرُ أصابَهم الجَدبُ والقحطُ، فهلَكت ماشيتُهم لقلّة العشب والماء، ولم يكونوا قادرينَ على الخروجِ للصّيد، هنا يظهرُ الجُودُ والكِرم. وقد نُضيفُ إلى ما تقدَّم أنّ العقودَ الخمسةَ الأخيرةَ التي سبقت الإسلامَ شهِدت ظاهرةَ انتشار الصّعاليكِ في المجتمع الجاهليّ؛ وهي دالَّةٌ على طبقيَّةٍ حادّة، فضلاً عن دلالتِها على انتشارِ الفقراء المُعدَمِين بكثرة وقلّة الأغنياء، نتيجةَ الرِّبا.

وكما كانَ صخرٌ جَوادًا كريمًا مع أختِه وأيتامِها، يشاطِرُها مالَهُ ثلاث مرّات، ويجسِّدُ الغَوثَ لها ولأهله، فلا يبخَلُ عليها وعليهم، فإنّنا نجدُه في شعر الخنساء يبذل العون للمحتاج غداة هبوب رياح الشمال واشتداد الصقيع، ويُغيثُ الملهوف ويُجيرُ المستجير، وهذه من أعمال البطولة، فلا تنحصر دلالتها عند مجرد الكرم وحده، كما لا تُكسب صاحبها صفة الجود فحسب، وإنما فيها من الفروسية والبطولة ما لا يقل عن معاني الاستبسال في القتال[2]. من المهمّ أن نتفهَّم اقترانَ سائرِ

[1] شرح ديوان الخنساء، ص٨٧.
[2] العشماوي، محمد زكي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص١٣٢.

الصّفات المتعلّقة بالنّخوة والنّجدة والكرم والضّيافة بعضها مع بعض، فالفروسيّة في الحرب، وهذه في السِّلم[1]:

| | |
|---|---|
| علـــى صـــخرٍ، وأيُّ فـــتىً كصَـــخرٍ | لعـــانٍ عائـــلٍ غَلِـــقٍ بـــوِتْرِ |
| وللخصـــمِ الألَـــدِّ إذا تعـــدَّى | ليأخُـــذَ حـــقَّ مقهُـــورٍ بقَسْـــرِ |
| وللأضـــيافِ إذ طرقُـــوا هُـــدُوًّا | وللكَـــلِّ المُكِـــلِّ وكُـــلِّ سَـــفْرِ |
| إذا نزلَـــتْ بِهِـــم ســـنةٌ جَمـــادٌ | أبِـــيُّ الـــدَّرِّ لم تُكْسَـــعْ بِغُبْـــرِ |
| هُنـــاكَ يكـــونُ غيـــثَ حَيًّـــا تَلاقـــى | لَـــداهُ في جَنـــابٍ غَـــيرِ وَعْـــرِ |

لقد برعَت الخنساءُ في عقدِ قِرانٍ بينَ عدّةِ صِفاتٍ لصخرٍ قِوامُها الفُروسيَّةُ والكَرم، وهي لم تَنسَ قطُّ هدفَها من إضفاءِ هذه الصّفاتِ عليه؛ ذلكَ لأنّها تُقيمُ طرفَي هذه الثّنائيّة التّكامُليّة في إطارِ البيئةِ الجغرافيّة القاسية ومَجال البيئة الاجتماعيَّة التي كانَ صخرٌ فَتاها بدُون مُنازعٍ. وتدأبُ على تذكيرِ قومِها بما كانَ لهُ من فضلٍ عليهم ساخرةً من تقاعُسِهم عن طَلَبِ ثأرِه ممّن أفقدُوهُم من كانَ يُصبِّحُ الأعداءَ بالغاراتِ مُضمِّرًا لها خيلَهُ، ومُسيِّرًا فيها إبِلَه، ومع انشغالِه بالحرب وشؤونِها فإنّه لم يَتناسَ وِقايةَ فتيانِه حرَّ الهَجيرِ، بل يظلِّلُهم بثوبِه. إنّه يسارُهُم حينَ يُعسِرون ويُصيبُهم الدّهرُ بجَوائحِه، ويظلّ تركيزُ الخنساءِ على هذه الثنائيَّةِ التي لازمَتْهُ في شِعرِها: جَوادًا في السِّلم، باسلاً في الحَربِ؛ حُلوًا حينَ تُطلبُ حلاوتُه، ومُرًّا إذا ما اقتضت الظّروفُ ذلكَ، وليست (كأنّ) في أوّل كلامِها بغرض

[1] شرح ديوان الخنساء، ص٢٣؛ وانظر: ص٢٩، ص٤١، ص ص٤٢–٤٣، ص٥٨، ص٦٩.

التّشبيه، لكنّها تعنيفٌ وتهكُّم لاذِعان[1]:

| | |
|---|---|
| كــأنَّ ابــنَ عَمــرٍو لم يُصَــبِّحْ لِغــارَةٍ | بِخَيــلٍ، ولم يُعْمِــلْ لَجائــبَ ضُــمَّرا |
| ولَمْ يَجْــزِ إخــوانَ الصَّــفاءِ ويكتَســي | عَجاجَــا أثارَتْــهُ السَّــنابكُ أكْــدَرا |
| ولم يَــبْنِ في حــرِّ الهَــواجرِ مــرَّةً | لِفِتْيَتِـــهِ ظِــلاً رِداءً مُحَبَّـــرا |
| فبكُّوا على صَــخرِ بْــنِ عَمــرٍو، فإنّــهُ | يَسيرٌ إذا مــا الــدّهرُ بالنّــاسِ أعسَــرا |
| يجُــودُ ويَحلُــو حــينَ يُطْلَــبُ خــيرُهُ | ومُــرًّا إذا يبغــي المَــرارَةَ مُمْقِــرا |

وينبغي التّذكيرُ هنا بأنّ الكرمَ والجُودَ صورةٌ من صُور مُغالبةِ الموتِ بالحياة؛ فمَن يجودُ بمالِه على الفقراء الهَلْكَى الجائعين، ويذبَحُ من إبلِه فيُطعِمُهم، إنّما يحافظُ على حياتِهم بما يبذُلُ، وهذا يُناظِرُ مُحافظتَهُ على حياةِ قومِه بفروسيَّته وبراعتِه في القتال، فضلاً عن حِمايتِه لنسائهم وأعراضهم. وما من شكٍّ في أنّ الخنساءَ قد عانَت بعدَ موتِ صخرٍ مُعاناةً مادّيّة؛ لأنّها فقدَت مُعيلاً لها ولأيتامِها، وهي تريد من قومِها أن يتخلّقوا بأخلاقِه، وعلى الأقلّ أن يتخلّق أبناءُ صَخرٍ بأخلاقِ أبيهِم. وهي عندَما تُضفي صفاتِ الجُودِ والكرم على أخيها، فإنّها تستحضرُ بذلكَ الحياةَ التي كانت مُفعَمةً بها أيّام كانَ على قيد الحياة، ولعلّ هذا كانَ يخفِّفُ من مُعاناتِها نتيجةَ فقدِه.

## ث. فُروسيّةُ الكلمة دِفاعًا عن القبيلة والمظلومين:

منذ كانَ العربُ والكلمةُ عندَهُم تُناظرُ السّيف؛ بل إنّ قولَهم المأثور: "جُروحُ

---

[1] شرح ديوان الخنساء، ص٣٦؛ وانظر: ص٣٧.

السِّنانِ تَبْرَأُ قبلَ جِراحاتِ اللسانِ"، وقولَهم: "المرءُ بأصغَرَيهِ: قلبِهِ، ولسانِه"، وقولهم: "المرءُ مخبوءٌ تحتَ لِسانِه"، لتدُلَّ دلالةً واضحةً على قيمة الكلمة في المجتمع العربيِّ قبلَ الإسلام. ومن الجديرِ بالذِّكر أنّ البلاغةَ والفصاحةَ كانَت تمثِّلُ عمودًا من أعمدةِ الشّخصيّة العربيّة الكاملة، فالخطيبُ والشّاعرُ يجسّدانِ صوتَ القبيلةِ، وبهما كانت تُدافعُ عن أحسابها وأنسابها، وتُناظرُ الخُصومَ وتجادِلُهم. ومن هُنا كانت الفصاحةُ والبلاغةُ في الكلامِ، والقدرةُ على ارتجالِه، من صِفاتِ الكَمَلَة، إضافةً إلى الفروسيّة والكرم والحَمِيّة وإتقان فنون القتال والكِتابة وغيرها.

وإذا كانت الحروبُ تُخاضُ بالأسلحة من سُيوف ورماح وسِهام وقِسِيّ، فإنّ المُجادلات والمُناظَراتِ والمُنافَحاتِ التي كانت اللغةُ وسيلتَها الأساسيّة، وسلاحَها الرّئيس، كانت بمثابةِ الحُروب أيضًا. في كلتا الحالين ثمَّةَ مُنتصرٌ إمّا بالحجّة والبلاغةِ في المناظرات، أو بالسّلاح في الحُروب. ولا شكَّ في أنّ مُقارعةَ الحجّة بالحجّة تستدعي وجودَ رجالٍ مجرَّبينَ حُكماء عاقلينَ بُلغاءَ ذَوي رأي وبيان، وهذه كلُّها تُمثِّلُ قوّةً تُعادلُ قوّة الأسلحة إن لم تكُن تفوقُها[1].

لقد كان صخرٌ فيما وصفتْهُ الخنساءُ خطيبًا مُفوَّهًا، بل كانَ خطيبَ قومِه في بلاطِ المُلوكِ، هو الذي يُنافِحُ عنهُم، وهو الذي يقومُ مقامَهم، ويُجادلُ دُونَهُم لتحصيلِ حُقوقِهم[2]:

[1] العشماوي، محمد زكي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص١٧٣.

[2] شرح ديوان الخنساء، ص٢١.

قد كُنتَ حِصنًا للعشيرةِ كلِّها          وخطيبَها عندَ الهُمامِ الأصيَدِ

لكنّها وصفتْهُ بأنّه كان شاعرًا كذلك، وما أوردتْهُ المصادرُ من شِعره يدلّ على أنّه كانَ جيّد الشّعر قليلَه، وذلكَ أدعَى له، فالفارسُ الجَوادُ المُقاتلُ الخطيبُ لا يحترِفُ الشّعر، إنّما يقولُ منهُ عفوَ الخاطرِ ما يعنُّ له منه، ولا يتفرَّغُ له لأنّ ثمّة ما يشغلُهُ عنه وعن تحكيكِه وتنقيحه. بل إنّ لصخرٍ كما تذكُر الخنساءُ أشعارًا تفلُّ الحديدَ وتقطّع الأسلحةَ وتفتّتُ الجِبالَ[1]:

وقافيَةٍ مثلِ حدِّ السِّنا          نِ تَبْقَى ويَهلِكُ مَنْ قالَها
زجَرْتَ فأرسَلْتَها غَرْبَةً          وجَمْجَمْتَ في الصّدرِ إهمالَها
تقُدُّ السِّلاحَ كقَدِّ الأدِيـ          ـمِ، لا ينطقُ النّاسُ أمْثالَها
تقدُّ الذُّؤابةَ من يذبُلٍ          أبَتْ أنْ تُفارقَ أوْعالَها
سَمِعْتَ بِها قالَها الأوّلونَ          فقرَّبْتَ تنطقُ أمثالَها

ويتّصلُ بهذا من قريبٍ أنّ صخرًا كانَ حاسمًا في شأنِ الخلافاتِ التي يمكنُ أن تنشأ بين النّاس في مجلسه، وأنّه كان قادرًا على دَفعِ الأذى عن المظلومين، فهو لا يسمحُ بانتقاص أحدٍ من جُلسائِه، هذا فضلاً عن قِيامِه بشؤونِ جيرانِهِ وأصحابه حينَما يحلّ بهم خُطوب فادِحة، ولا يُصيبُ أحدًا في مجلسِه أيُّ أذى من جُلسائِه الآخرين، فكلُّهم عندَه سواء، ولا تُنطقُ العوراءُ وهو قريب، فهو حليمٌ عاقلٌ رَفيقٌ

[1] ديوان الخنساء بشرح ثعلب، ص١٠٦–١٠٨، وانظر: شرح ديوان الخنساء، ص٨٦.

حَصيفٌ متّقدُ الذّهن حاضرُ البديهة[1]:

| | |
|---|---|
| ومَـــنْ لِمُهـــمٍّ حـــلَّ بالجـــارِ فـــادحٍ | وأمرٍ وَهى مـن صـاحبٍ لـيسَ يُرْقَـعُ |
| ومَـــنْ لِجَلـــيسٍ مُفْحـــشٍ لجليســـهِ | عليـــهِ بجَهـــلٍ جاهـــدًا يتســـرَّعُ |
| ولو كُنتَ حيًّـا كـانَ إطفـاءُ جَهلِـهِ | بحِلمِـكَ في رِفْـقٍ وحِلمُـكَ أوسَـعُ |

إنّ دَفْعَ صَخرٍ للظّلم عمَّن يظلمُهم الأقوياءُ، ومدافعته عن المستضعفينَ الذين يُنْزِلُ بهم خُصومُهم اللُدُّ أفظعَ الجرائمِ بانتهاب حُقوقهم، صِفةٌ ملازمةٌ لصخرٍ في شعر الخنساء. وغيرُ خافٍ أنّ هذه الصِّفةَ دالّةٌ على حُجّته البالغة، وجُرأتِه في مواجهةِ الخُصومِ ومقارعتِهم بالحجّة والبرهان؛ وهذا في حدِّ ذاتِه حياةٌ تُغالبُ الموتَ، وعدلٌ يُغالبُ الظُّلمَ، ونُورٌ يُغالبُ الظّلام. كانَ صَخر جديرًا بأن تصفهُ الخنساءُ بالبَدر الذي يُستضاءُ به، وبأنّهُ (عَلَمٌ في رأسِهِ نارُ) يُضيءُ للسّالكينَ سُبُلَهم في الليل طريقَهم. تقول[2]:

| | |
|---|---|
| علـــى صـــخرٍ وأيُّ فـــتىً كصَـــخرٍ | لِيـــومِ كريهـــةٍ وطِعـــانِ حِلْـــسِ |
| وللخصـــــمِ الألـــــدِّ إذا تعـــــدّى | ليأخُـــذَ حـــقَّ مظلُـــومٍ بِقِـــنْسِ |

## ج. صفاتٌ أخرى متمِّمة:

إنّ ما تقدّم من تركيز الخنساء على صفاتِ الفُروسيّة والنّجدةَ وإتقانِ فُنون القتال، والكرم والجُود، والعفّة وحِماية الأعراض، وفُروسيّةُ صَخرٍ دِفاعاً عن

---

[1] شرح ديوان الخنساء، ص٥٤.

[2] شرح ديوان الخنساء، ص٤٩.

المظلومين وتحصيلاً لحقوق العشيرة، خِصالٌ تُثيرُ في العشيرةِ شُجونَ فقدِها لفارسِها، وهي خِصالٌ كريمةٌ كانت حقيقيَّةً غيرَ مُتوهَّمَة، أي إنّ الخنساءَ لم تتزيَّد فيها، وإنْ تكُنْ قد لجأتْ إلى تضخيمِها والإعلاء من شأنِها فنّيًا في شِعرها لأنّها تعرفُ قيمتَها الكُبرى في المجتمع العربيّ الجاهليّ. لكنّ ثمَّةَ صِفاتٍ أُخرى لصخرٍ لا تقلّ عن هذه قيمةً، خاصَّةً في البيئة الاجتماعيَّة الجاهليَّة التي لم تكُنْ تعرفُ حُدودًا للّهوِ والمُتعة واللذّة عندَ الرّجال، وهي بيئةٌ كانَت الحياةُ فيها قائمةً على مبدأ القوّة واندغامِ الفردِ بالقبيلة اندغامًا كلّيًا.

كان تَعاطِي الخَمر مثلاً شائعًا بين العرب في الجاهليّة، ولم يكُن يتحاشاها إلاّ قلّةٌ قليلةٌ منهم. ولم يكُن للشُّرب عندهُم حدّ يقفونَ عندَه، لكنّ بعضَهُم من أهل العقلِ والمُروءةِ كانوا يأبَونَ ذهابَ الخمرِ بعُقولِهم ومُروءتِهم، فإذا شربُوا الخمرَ أخذُوا منها بقدرٍ لا يفقدونَ معه القدرة على الإدراكِ والتّمييز. وتذكرُ الخنساءُ صخرًا بهذه الصِّفة، فهو ليسَ ممّن يُذهِبون عُقولهم إذا شربوا، فلا يُفحِشُ في القولِ، ولا يلغُو بكلامٍ هَذْرٍ فيبوحُ بما يُسيءُ إليهِ أمامَ النّاس، بل يصبرُ عن شُربِها ويُوطِّدُ النّفسَ على الوقوفِ عندَ حدّ، وهي صِفةٌ جليلةٌ تُظهرُ مُروءتَهُ ومُحافظتَهُ على عقلِه وهيبتِه[1]:

وإنْ تلْقَهُ في الشَّـرْبِ لا تلـقَ فاحِشًـا ... ولا ناكِثًـا عِقْـدَ السّـرائرِ والصَّـبْرِ

وتُضيفُ الخنساءُ صفةً أُخرى إلى هذه الخصلة من خِصال صَخر، فهو ليسَ

[1] شرح ديوان الخنساء، ص٢٩.

فاحشًا ولا بذيءَ القول في حال صَحْوِه أيضًا، يصونُ لسانَهُ عن شَتمِ الأقربينَ كَما يصونُه عن الأبعَدين أيضًا، وهي بذلكَ تذكِّرُهم بما كانَ من حُسنِ سَجاياهُ معهم، ولو أنّه كانَ لعّانًا فاحشًا بذيءَ القول، يشتُمُ أهلهُ وأقاربَهُ لما كانَ بوسعِها أن تُطالبَهُم بالثّأرِ له، فالقبائلُ كانَت تَخلَعُ من يُسيءُ إليها، وتتحاشَى أصحابَ الألسنةِ البذيئة[1]:

ولا يقـــومُ إلى ابـــنِ العـــمِّ يشـــتُمُهُ      ولا يـــدِبُّ إلى الجـــاراتِ تَخْويـــدا

ومن خصالِ صَخرٍ التي ذكَّرت بها الخنساءُ قومَها وسامعيها سَماحَتُهُ، ووفاؤُه بعُهودِه وعُقودِه، فهو لا ينقضُ عهدًا، ولا ينكثُ وَعدًا، بل يَفي وإنْ يكُن الغدرُ شِيمةَ بعضِ النّاس في بيئتِه. إنّ السّماحةَ والوفاءَ وتجنُّبَ الغدرِ كانت ذواتِ قِيمٍ عُليا في المجتمع العربيّ الجاهليّ، وهي خِصالٌ مبنيّةٌ على علاقةِ الفردِ بالمجتمع؛ وحريٌّ بمن كانَت هذه خصالَه أن تحرصَ العشيرةُ على احترامِه حيًا ومَيْتًا، واحترامُها له في موتِه أن تثأرَ لهُ إنْ كانَ قُتِلَ غَدْرًا كصَخر[2]:

سَـــمحٌ خَلائقُـــهُ، جـــزلٌ مَواهبُـــهُ      وافي الـــذِّمامِ إذا مـــا معشَـــرٌ غـــدَرُوا

*****

من الجديرِ بالذِّكر أنّ الخنساءَ لم تكُن تُفرِدُ صِفةً واحدةً من هذه الصِّفاتِ في القصيدة الواحدة إلاّ فيما ندَر، ويبدو أنّها حينَ كانت تفعلُ ذلكَ كانت تنظرُ إلى

[1] شرح ديوان الخنساء، ص٢٠.
[2] شرح ديوان الخنساء، ص٣٧.

الظّروفِ المُحيطةِ بها؛ فلعلّها كانت تركّز في الشّتاء وأوقاتِ الجدبِ على صِفاتِ الجُودِ والكرم وإيواءِ الفقراء وإطعامِهم، ولعلّها كانت تستغلُّ ظُروفَ الحُروبِ والوقعاتِ والمحافل الجامعة لذِكر صِفاتِ الفُروسيّة والنّجدة وإتقانِ فنون القتال، ويمكنُ أن تُذكّر قومَها بما كانَ من حَمِيَّتِهِ وعِفّتِه ودِفاعِهِ عن أعراضِهم حينَ تبدُر من أحدِهم بادرةٌ سيّئةٌ في هذا الشّأن... غيرَ أنّ القارئَ يجدُ هذه الصّفاتِ، أو أكثرَها، مُجتمعةً في القصيدةِ الواحدة، بما يَشِي برغبتِها المُلِحّةِ لتذكيرِهم دائمًا بخِصالِ فقيدِها، وتوسيعِ دائرةِ الفقدِ ليعُمَّهُم جَميعًا؛ هذا من جانب، ومن جانب آخر فإنّ اجتماعَ هذه الصّفاتِ معًا في القصيدةِ الواحدةِ يُعدُّ تجسيدًا شِعريًّا لاجتِماعِها في صخرٍ واقعًا، فكأنّ الخنساءَ كانت تسعى إلى استحضارِه بكلّ ما فيه، وتُحاولُ من خلالِ ذلكَ التّأثيرَ في نُفوسِ قومِها لعلّهم يؤدّونَ واجبَهُم تُجاهَهُ بالثّأرِ له، وتُجاهَها بالتّخفيفِ من آلامِ فقدِها له. ومن ذلكَ قولُها تصفُهُ وتحثّ القبيلة على تذكُّره[1]:

| | |
|---|---|
| هُو الفَتى الكاملُ الحامِي حقيقتَهُ | مَأوَى الضّريكِ إذا ما جاءَ مُنْتابا |
| يَهدي الرّعيلَ إذا ضاقَ السّبيلُ بهم | نَهْدَ التّليلِ لصَعْبِ الأمرِ ركّابا |
| المجدُ حلّتُهُ والجُودُ علّتُهُ | والصّدقُ حَوزَتُهُ إنْ قِرْنُهُ هابا |
| خطّابُ محفِلَةٍ فرّاجُ مُظلِمةٍ | إنْ هابَ مُعضِلةً سَنّى لها بابا |
| حمّالُ ألويةٍ قطّاعُ أوديةٍ | شهّادُ أنجيةٍ للوِتْرِ طلّابا |
| سُمُّ العُداةِ وفكّاكُ العُناةِ إذا | لاقى الوَغى لم يكُنْ للموتِ هيّابا |

[1] شرح ديوان الخنساء، ص٢؛ وانظر: ص٤، ص٥، ص٥٥.

# الفقد وتشكيل القصيدة

إذا كانت الخنساءُ قد انطلقت من عالمٍ مُؤسَّسٍ للشِّعر يقومُ على تقاليدَ فنّيّة ووسائل في الأداء، فإنّها لا شكّ كانت راغبةً في التّحديث والتّجديدِ والتفوُّق وتطوير نموذَجِها الشّعريّ[1]، وقد يكونُ دافعُها في هذه الرّغبةِ أمرين أساسيّين هما: أوّلاً فرادةُ التّجربة، ويدلّ عليها عُمقُ إحساسِها بالفقد الذي تعبِّر عنهُ بشعرِها، والآخرُ أنّها امرأةٌ شاعرةٌ تسعى للتفوُّق على شُعراء كثيرين من الرّجال. ويبدو للباحث أنّها كانت واعيةً تمامًا بهذين الأمرين، وبتميُّزِها على غيرِها، وأهمّ دليلٍ على ذلكَ محاورتُها مع النّابغة الذّبياني في سوق عُكاظ في الطّائف، حينَ أنشدَتْهُ فقال لها[2]: "ما وجدتُ ذاتَ مثانةٍ أشعرَ منكِ، ولولا أنّ أبا بصيرٍ أنشدَني آنِفًا، لقُلْتُ إنّكِ أشعرُ من حضَرَ السّوق"، فقالت: "لا وأبيكَ، ولا ذا خُصْيَيْن"!

كانت الخنساءُ تُعبّر عن تجربة الفقد بعَينٍ، وتنظرُ بالأُخرى نَحوَ هدفٍ أساسيّ آخر؛ إنّه التميُّز بإطلاق. وقد تحتاجُ مثلُ هذه المُجادلة إلى عناصرَ ترفُدُها وتؤكّدها، لكنّ النّاظر في محاورتِها مع النّابغة يستنتجُ ذلكَ بيُسر، فضلاً عن التّدقيق في اتّخاذ الخنساء لباساً معيَّنا بعدَ فقد أخيها صخر، وتسويمِها لناقتِها، واتّخاذ صِدارِها من شَعر، وحلقِ شعر رأسها... لقد أدخلت نفسَها في طُقوس ما غادَرَتها، وأدخلت معَها متلقّي شِعرها في هذه الطّقوس. وقد يُعاضدُ هذا أيضًا أنّها كانت تُنافسُ العربَ بمصيبتِها، وتدّعي أنّها أكثرُهُم فقدًا، وقد تقدّمت المحاورةُ التي جمعتها مع هند بنت عُتبة بعدَ معركة بدر.

---

[1] يوسف، حسني عبد الجليل: علم البديع بين الاتباع والابتداع، ص٢١.استكمال التوثيق

[2] شرح ديوان الخنساء، ص٩-١٠؛ وانظر: الشّعر والشّعراء، ١ ص٣٤٤.

وعندَما نقول إنّها كانت تسعى إلى التميُّز، فإنّ القصدَ من ذلكَ يمتدُّ في اتّجاهين: أحدُهما يخترقُ إلى داخل الذّات الشّاعرة الفاقدة عميقًا بما يعوِّضُها ويخففُ عنها؛ أي لعلَّهُ يُرضي غُرورًا ذاتيّا حينَما تتفوّق على شُعراءَ من الذّكور الذين رأتْ أمثالَهم في قومِها يقعُدونَ عن طلبِ ثأرِ أخيها، وعرفتْ بوجودِ أمثالهم في قبيلةِ قاتلي أخيها، فكأنّها تحقّقُ انتصارًا على هؤلاء جَميعًا، وتحقّق بذلكَ امتدادًا لأخيها في الحياة. والآخَرُ ينبثقُ امتدادًا في الأفُقِ المكانيّ لعلّهُ يهزُّ نُفوسَ أولئكَ المتخاذلينَ عن طلبِ الثّأر، وفي الأفقِ الزّمانيِّ الذي يحفظُ ذِكْرَ أخيها صَخرٍ على مدى الأيّام، فكأنّها تخلّدُه بأشعارِها ما دامَ ذِكرُهُ الحسنُ يدُور على ألسنة النّاس.

كانَ لا بُدّ للخنساء إذنْ من أن تتفوّق، وكانَ مطلبًا ذاتيًّا عندَها أنْ تُجوِّدَ في أشعارِها، ومطلبًا موضوعيًّا يُجبرُها على السّعي للتغلُّبِ على الشّعراء الذّكور. ويبدو لنا أنّ سِرَّ تفوُّق الخنساء يكمُن في فهمِها لكونِ الشّعر العربيّ ظاهرةً صوتيّةً شَفويّة قبل كلّ شيء، وأنّه كانَ يُنشَدُ إنشادًا ويُغنّى غناءً. لعلّ الخنساءَ قصدَت قصدًا إلى تسويم هودجِها ولبس ثياب الحداد على صخر وحلق شعرها ولبس صدار صُوف خشن، وقِيل إنّها علّقت نَعْلَيها على صدرها... ولعلّها أرادَت إلى تحقيق الأثرِ المطلوب في النّفوس بتحقيقِ تواؤُمٍ مُذهلٍ بينَ لُغةِ الكلمة ولُغة الجسد والمظهر العامّ؛ بل لعلّ ذلكَ المظهرَ كانَ يُمكّنُها من الإنشادِ بطريقةٍ متميّزة لأنّه يهيّئُها ويهيّئُ نُفوسَ سامعيها لتلقّي ما تُنشدُه أو تُغنّيه من بُكائيّاتِها.

وإذا تأمّلنا علاقة شعر الخنساء بالبديع، وعلاقة البديع بحُزنِها وفقدِها، وجدنا أنّ الحُزنَ الحقيقيّ الواقعيّ لدى الخنساء تحوَّل بعدَ مدّة من الزّمن إلى تجربة شعريّة في المقام الأوّل، وهو شعر غِنائيّ. إنّ الحُزن لدى الخنساء تجربةٌ غنائيّة، أي إنّنا أمامَ غناء للأحزان. وإذا دقّقنا النّظر وجدنا شِعرها مُحاولةً للانتقالِ بآلامها وأحزانِها من عالم المشاعر والأحاسيس إلى عالم الشّعر بما له من خصائص وقواعد؛ أي إنّها رغبت في تجسيد آلامِها وأحزانِها بالشّعر الذي يُصبحُ في هذه الحالةِ تحقيقًا بالفعلِ لما هُو كامنٌ بالقوّة في الذّات الشّاعرة.

إنّ البديعَ الذي لا يُطلَبُ لذاتِه، يُمثّل شِعرًا في الشّعر، ونَظمًا في النّظم، وغِناءً في الغِناء. ويتّصلُ البديعُ بوصفِه هندسةً لُغويّة اتّصالاً وثيقًا بطبيعة الشّعر من حيثُ كونُه "هندسةً حُروف وأصواتٍ نُعمّر بها في نُفوس الآخرين عالَمًا يُشابهُ عالَمنا الدّاخليّ، والشّعراءُ مهندسونَ لكلٍّ منهم طريقتُه في بناء الحُروف"[1]. إنّ الشّاعرَ الجيّد يستطيعُ أنّ يمثّل للمعنى صوتيًا من خلالِ استخدامِه للتقطيعِ والتّقسيم والتكرار والجناس والطّباق، بحيثُ نرى تناسُبًا بين المحتوى المعنويّ والبنية الصّوتيّة للنّصّ، وهذا من أدقّ فنون البديع بما يسمّيه الدّارسون أونوماتُوبيا، أو التّمثيل الصّوتي للمعاني[2].

---

[1] يوسف، حسني عبد الجليل: علم البديع بين الاتباع والابتداع، ص٢٥.

[2] قباني، نزار: الشعر قنديل أخضر، (مصر: مكتبة مدبولي، د.ت)، ص٣٩.

## • الطّباق والمقابلة:

الطّباق والمقابلة تجسيدٌ لُغويّ حقيقيّ لحالة الفقد؛ وليسَ غريبًا على شعر الخنساء أن يسودَه هذان الفنّان البديعيّان، فهما يُمثّلان ثُنائيّة الحياة والموت، والوجودِ والعدم، والقوّة والضّعف، والعزّة والذُّلّ،... إلى غيرِها من الثّنائيّات التي عاشتها الخنساءُ معَ أخَويها وأبيها دَهرًا، ثُمَّ بعدَ أن بادُوا وفقدتْهُم. هذا فضلاً عن أنّ الطّباق والمقابلة يمثّلانِ نوعًا من الإيقاعِ المعنويّ للُّغة، وهو إيقاعٌ من أنماطِ الموسيقى الدّاخليّة الذّهنيّة التي تُثيرُ في المتلقّي إحساسهُ بتضادّ الوجودِ الإنسانيّ في ذاتِه، ولعلّ المقابلةَ بصورةٍ خاصّة تُضفي على الشّعر بُعدًا إيقاعيًا يعمّق الإحساس بشِعريّةِ الشّعر. وتستغلُّ الخنساءُ الطّاقاتِ اللغويّة والدّلاليّة للطّباق والمقابلة، فهي توظّفهما توظيفًا إبداعيًا حينَما تستقصي بهما صِفاتِ الفقيدِ صَخر خاصّةً؛ فهو كريمٌ مِعطاءٌ في حالتَي اليُسرِ والعُسر[1]:

مِنَ الحَزمِ في العــزّاءِ، والجُــودِ والنّــدى لَدَى مُلْكِــهِ عِنــدَ اليســارَةِ والعُســرِ

ويتّصل بهذا من قريبٍ ما كانت تُحاولُ إضفاءَه على أخيها صخر من صفاتِ الفروسيّة وإتقان فنون القتال. إنّ الطّباق والمقابلة يؤدّيان هُنا وظيفةً تفصيليّةً استقصائيّة تجميليّة، فكأنّ صخرًا في هذه الصّور يُماثلُ صورة الإله الجاهليّ المعبود؛ إنّه المُنعِمُ أيّامَ البؤس[2]، وهو يَضرُّ وينفَعُ[3]، وهو القادرُ على إشعالِ نار

[1] ديوان الخنساء، ص٨٧؛ وانظر: ص١٠٥، ص١٦٠.

[2] ديوان الخنساء، ص٢٠٠.

[3] ديوان الخنساء، ص١٦٤.

الحربِ وعلى إطفائها أيضًا[1]، وهو عالي البناء إذا ما قصَّر الباني[2]، وكفّاهُ إحداهُما يشُدُّ بها على السّلاح في القتال، والأُخرى يتحلّبُ منها الجُودُ والنَّدى والخير[3]، وهو فَتى السِّنِّ كَهْلُ الحِلْمِ[4]، وقد سادَ عشيرتَهُ أمرَدا في سنِّ الشّباب[5]؛ وتجدُها تبلُغ بهذا حدّ الفجيعةِ عندَما تُقارنُ بينَ نمَطَي حياتِها في ظلِّهِ، وبعدَ فقدِه[6]:

ألا يـا صـخرُ، إنْ أبكَيـتَ عَينـي    لقـد أضـحَكْتَني دَهـرًا طَـويلا

دفَعْـتُ بِـكَ الجَليـلَ وأنـتَ حـيٌّ    فمَـنْ ذا يـدفَعُ الخطـبَ الجَلـيلا؟

إذا قَـبُحَ البُكـاءُ علـى قَتيـلٍ    رأيـتُ بُكـاءَكَ الحسـنَ الجَمـيلا

وتعمَد الخنساءُ إلى نوعٍ من المُزاوجةِ حينَ تستخدمُ أكثرَ من فنّ بديعيّ في تركيب واحد، أو في مجموعةٍ من الأبياتِ، ولعلّها بهذا تسعى إلى التّخفيف من الإحساس بكلّ فنّ على حدة، وكأنّها تستغلُّ الطّاقات التعبيريّة بما يقرّب الشّعر من أفيقاعِ السّيمفونيّ للمعاني، حيث تتآزرُ وسائل متنوّعة من أداء المعنى في وَحدةٍ إيقاعيَّة واحدة؛ طامحةً إلى بيانِ استقرارِ حالِ عشيرتِها في السّلم والحرب، وصُنعِ فرسانِها في الحالتين، فضلاً عن إتقانِهم لفنون القتال، وهي هُنا تتحدّث عن عشيرتِها الأقربينَ جدًا، وكأنّها تذكّر قومَها والمتلقّين بما كانت عليه حالُهم قبلَ

[1] ديوان الخنساء، ص٢٣٥.
[2] ديوان الخنساء، ص٢٤٧.
[3] ديوان الخنساء، ص١٤٠، ص٢٥٠.
[4] ديوان الخنساء، ص١٦، ص٢٥٧.
[5] ديوان الخنساء، ص٢٢٢.
[6] ديوان الخنساء، ص ص٢٢٥-٢٢٦.

الفقدِ[1] :

بِبِيضِ الصِّفاحِ وسُمْرِ الرِّماحِ ... فَبالبِيضِ ضَرْبًا وبالسُّمرِ وَخْزا

جَزَزْنا نَواصيَ فُرْسانِها ... وكانُوا يظنُّونَ أنْ لا تُجَزّا

ونَلبسُ في الحربِ نَسْجَ الحَديدِ ... ونَسْحَبُ في السِّلمِ خَزًّا وقَزّا

وتوظّفُ الخنساءُ الطِّباق والمقابلةَ في مقامٍ آخرَ جديرٍ بالعناية، هو رغبتُها في جعلِ مصيبتِها الخاصّة عامّةً تشملُ الجميعَ، وتتّسعُ لتشملَ مظاهر الطّبيعة الأرضيّة والسّماويّة. إنّ هذين الفنّين البديعيّين يتّصلانِ على نحو واضحٍ في شعر الخنساء بصراعِ الإنسانِ في مواجهة الزّمان والموت، وذلكَ في إطار الرّؤية الجاهليّة التي كانت تفتقرُ إلى الإحساس بغائيّة الوجودِ وسرمديّة الكون. ولعلّ التّقابل هنا يكشفُ عن أبعادٍ دراميّة في القصيدة، حيثُ يتضمّن إحساسا بالضّياع والألم والرّفض النّفسيّ والعقليّ لما كانَ يبدو في منظور الجاهليّ عبثيّةً وضياعًا. هكذا، نجدُ مُصيبةَ الخنساء في صخرٍ قد خصَّتْ وعمَّتْ، ونجدُها مُصيبةً عظُمَتْ وجلَّتْ[2]، وهي لا تجدُ رُزءًا مثلَ رُزئِها بأخيها لا عندَ الجنِّ ولا الإنس[3]، والشّمسُ بفقدِه كُسِفَتْ، والقمرُ لم يتّسق، وتبكيهِ الإنسُ والجنّ تُعِينُ الباكينَ السّاهرين على البكاء[4]،... لكنّ أحدًا لم يبلُغْ به الفقدُ مقدارَ ما بلغَ بالخنساء التي باتت تذكُرُه فلا تنساهُ أبدًا، إذا أشرقَت الشّمسُ تذكَّرَت طلْعَتَهُ البهيّة، وإذا غربت هاجَها فقدُه

---

[1] ديوان الخنساء، ص ص١٤٣-١٤٧؛ وانظر: ص١٥٥.

[2] ديوان الخنساء، ص٢٤.

[3] ديوان الخنساء، ص١٥٠.

[4] ديوان الخنساء، ص١٢٤.

وغيابُه[1] :

يُــذكّرُني طُلــوعُ الشّــمسِ صَــخرًا وأذكُــرُه لكــلّ غُــروبِ شَــمسِ

## • الغُلوّ والمبالغة:

يقتضي تحقيقُ الخنساءِ لهدفِها من رثاء أخَويها، وخاصّة صخرًا، أن تسوِّغَ شدَّة بكائِها على من فقدت، وبهذا تكونُ شدّةُ فجيعتِها بالفقيدِ سببًا دافعًا للغُلوّ والمبالغة، ويكونُ هذان أيضًا سببًا لتعميقِ إحساسِها بالفقد، ولعلّ هذا الجانبَ كانَ السّببَ الرّئيسَ في طُولِ حُزنِها على صَخر الذي مثّل قِمّة فقدِها بعدَ مُصابها بأبيها وأخيها مُعاوية. كانَ صخرٌ آخرَ من فقدت وأجلّهُم في نظرِها؛ أي إنّ فقدَه هو الذي قصمَ ظهرَها. والغُلوّ تجاوُزُ الحدِّ في المعنى، والارتفاعُ فيه إلى غايةٍ لا يكادُ يبلغُها في الواقع، وبذلكَ فهو مظهرٌ من مظاهرِ التّهويلِ اللغويّ للحدث. ومن مظاهره العميقة قولُها تُصوّرُ فجيعتَها بصخرٍ بوصفِها مُصيبةً للسّماء والأرض، والإنسانِ والجنّ والحَيوان[2] :

والشّــمسُ كاسِــفَةٌ لِمَهْــلَكِهِ، ومــا اتّسَــقَ القَمَــرْ
والإنــسُ تبكــي شَــجْوَها والجِــنُّ تُسْــعِدُ مَــنْ سَــمَرْ
والــوحشُ تبكِــي شَــجْوَها لَمّــا أتَــى عنــهُ الخَبَــرْ

وهذا النّمطُ من الغُلوّ قليلٌ في شعر الخنساء، لكنّ ثمّة أنماطًا أُخرى لها

[1] ديوان الخنساء، ص١٥١.

[2] شرح ديوان الخنساء، ص٣٦.

اتّصالٌ وثيقٌ بالرّغبةِ في إبرازِ قيمةِ صَخرٍ العليَّةِ عن أقرانِه، فهو مميَّزٌ عنهُم جميعًا بفعاله، ولا يرضى أن يقفَ بطُموحِه عندَ ما ينالُون هم، بل يعلُو ويُصعّدُ حتّى أبعدَ ممّا يُتخيّل؛ وهذا في غايةِ التّجويدِ والغُلوّ الدّالّ على رِفعة الشّأن، حتّى لكأنَّ القومَ يعتمدونَ عليه في الملمّاتِ والمهمّات الصّعبةِ وهو أصغرُهم سِنًا، بما يؤكّد كونَهُ سيّدًا بالوراثة، وأنّه جديرٌ بأن يفتقدُوهُ هم أيضًا[1] :

| | |
|---|---|
| إذا القـــــومُ مـــــدُّوا بأيـــــديهِمُ | إلى المجـــــدِ مـــــدَّ إليـــــهِ يَـــــدا |
| فنـــــالَ الـــــتي فـــــوقَ أيـــــديهِمُ | مِـــــنَ المجـــــدِ ثمَّ مضـــــى مُصْـــــعِدا |
| يكلّفُـــــهُ القـــــومُ مـــــا عـــــالَهُم | وإنْ كـــــانَ أصـــــغرَهُم مولـــــدا |
| تـــــرى المجـــــدَ يهـــــوي إلى بيتِـــــه | يـــــرى أفضـــــلَ الكَســـــبِ أنْ يُحْمَـــــدا |
| وإنْ ذُكْـــــرَ المجـــــدُ ألفيتَـــــهُ | تـــــأزَّرَ بالمجـــــدِ ثمَّ ارتـــــدى |

أمّا المبالغةُ، وصِيغُ المبالغة في شعر الخنساء، فهي ظاهرةٌ تكادُ تُصيبُ شِعرَها كلَّه، وتتكرَّرُ باطّرادٍ مُبالغٍ فيه، وليسَ الأمرُ في هذا غريبًا، بل إنّ صيغَ المبالغةِ بتنوُّعها تمثّل ظاهرة صوتيّة شديدةَ الوقعِ في آذان السّامعين، لا سيّما أنّ الخنساءَ في العادةِ تقرِنُ بها ظاهرةً صوتيَّة أُخرى هي حُسنُ التّقسيم. ولعلّ القارئَ في شعرِها يجدُ تكرارَ صيغ المبالغة من أكثر الظّواهر دَوراناً فيه، فهي لا تخرجُ من صيغةٍ إلاّ لتدخُلَ في أخرى، وأكثرُ صيغَتين تتكرّران هما صيغتَا (فعّال، ومِفْعال). وتستغلُّ الخنسا الطّاقة التعبيريّة لصيغِ المبالغة استغلالاً مثاليًا في محاولة استقصاء صِفات

---

[1] شرح ديوان الخنساء، ص١٦.

صَخر بصورة خاصّة، ومن ذلكَ قولُها[1]:

خطّــابُ مَحْفِلَـــةٍ، فـــرّاجُ مُظْلِمـــةٍ ... إنْ هـــابَ مُعضِـــلةً ســـنّى لهـــا بابـــا

حمّـــالُ ألويـــةٍ، قطّـــاعُ أوديـــةٍ ... شـــهّادُ أنجيـــةٍ للـــوِتْرِ طلاّبـــا

سُـــمُّ العُـــداةِ، وفكّـــاكُ العُنـــاةِ، إذا ... لاقـــى الـــوغى لمْ يكُـــنْ للمـــوتِ هيّابـــا

## • الالتفات:

وهو التّنويعُ في استعمال الضّمائرِ في الكلام المتتابعِ؛ فالشّاعرُ يُخاطِبُ ثمّ يَحكي عن الغائبِ، ثمّ يتكلّمُ عن نفسه، ثمّ ينعَتُ غيرَهُ، ثمّ يُخاطبُهم، ولعلّه أحيانًا يَعزِلُ ذاتَهُ الشّاعرةَ فيوجِّهُ الخِطابَ إليها بوصفِها مستقلّة عنه. وقد عُدّ الالتفاتُ من الظّواهر اللغويّة التي تُثيرُ الدّهشةَ في المتلقّي، وتنقلُه من حال إلى حال، وتُثيرُ شهيّته للتلقّي وتستفزّهُ للاستماعِ.

وقد أدّى في شعر الخنساء أكثر هذه الوظائف. بل إنّ القارئَ يجدُ الخنساءَ تتوجّهُ بالخطابِ إلى نفسهخا مستخدمةً ضميرَ المُخاطبةِ وكأنّ ذاتَها مُفارقةٌ لها، وهذا يسوّغُه فقدُها وشدّةُ فجيعتِها، وكأنّ الذّات أصبحت موضوعًا لها تتأمّلهُ وتناقشُه وتُحاورُه، ثمّ تنتقلُ للحديث عن نفسِها مستخدمةً ضميرَ المتكلّمة فيما يشبهُ العودةَ إلى الذّاتِ في خُطوةٍ قريبةٍ من التأمّل الفلسفيّ، ثمّ تتحدّث عن صخرٍ باستخدام ضمير الغائب دون أن يعودَ الضّميرُ على مذكُور سبقَه، وكأنّ صخرًا

---

[1] شرح ديوان الخنساء، ص٢؛ وانظر: ص٤٢-٤٣، ص٥٨، ص٦٧؛ ديوان الخنساء، ص٧٥، ص٨٢-٨٣، ص١٠٩-١١٠.

حاضرٌ مذكُورٌ دائمًا فإذا أُضْمِرَ فلأنّ كلَّ شيءٍ يدلُّ عليه، ويلي ذلكَ استخدامُها ضميرًا يعودُ على عينِها، ثمّ إلى استخدامِ أسلوب تجاهُل العارفِ (تبكي خُناسُ) وكأنّها تتحدّث عن امرأةٍ أخرى سواها، ولكنّها في كلّ بيتٍ من أبياتِها الآتيةِ تستمدُّ ضمائرَ تعودُ على (خُناس) الغائبة افتراضاً، والحاضرة ضِمنًا، ويأتي الدّهرُ غائبًا، ثمّ تُخاطبُ قومَها بخطابٍ عن أخيها الغائب[1]:

| | |
|---|---|
| مــا هــاجَ عينَــكِ، أم بــالعينِ عُــوّارُ؟ | أمْ ذرّفَتْ مُذْ خَلَتْ من أهلِهــا الــدّارُ؟ |
| كــأنّ عينــي لــذِكراهُ إذا خطَــرَتْ | فيضٌ يســيلُ علــى الخــدّينِ مِــدْرارُ |
| تَبكِي لصَخرٍ هيَ العَبْـرَى، وقــد وَلِهَــتْ | ودُونَــهُ مــن جديــدِ التُّــربِ أســتارُ |
| تبكِي خُنــاسٌ فَمــا تنفَــكُّ مــا عَمَــرَتْ | لهــا عليــهِ رَنــينٌ وَهْــيَ مِفْتــارُ |
| تَبكي خُنــاسُ علــى صــخرٍ وحُــقَّ لهــا | إذ رابَهــا الــدّهرُ، إنّ الــدّهرَ ضــرّارُ |
| لا بــدَّ مــن مِيتَــةٍ في صــرفِها عِبَــرٌ | والــدّهرُ في صَــرْفِه حَــوْلٌ وأطْــوارُ |
| قد كانَ فــيكُمْ أبــو عَمْــرٍو يسُــودُكُمُ | نِعْــمَ المُعمَّــمُ للــدّاعينَ نصّــارُ |
| صــلبُ النّحيــزةِ وهّــابٌ إذا منَعُــوا | وَفي الحُروبِ جريءُ الصّــدرِ مِهْصــارُ |

## • حُسنُ التّقسيم:

وحُسنُ التّقسيمِ ظاهرةٌ صوتيّةٌ في الشّعر؛ ذلكَ لأنّ الشّاعرةَ تجعلُ البيتَ أقسامًا تُسهمُ بصورةٍ كثيفةٍ جليّة في إيجادٍ إيقاعٍ داخليّ إضافةً إلى الإيقاعِ الخارجيّ المتمثّل في الوزنِ والقافية، وإذا أضافَت إليها التّقفيةَ الدّاخليّة بينَ تلكَ الأقسامِ ظهرَ

[1] ديوان الخنساء، ص ص٧٣-٧٥؛ وانظر أمثلة أخرى: ص٩٣، ص١١٠-١١٣، ص١١٤.

البيتُ الشّعريّ في هيئةِ وحداتٍ موسيقيّة منسجمة كأنّما هي المازوراتُ الموسيقيّة في اللحنِ الواحد. وتتّصلُ ظاهرةُ حُسن التّقسيمِ في شعر الخنساء بمُحاولتِها استيعابَ صِفاتِ أخيها صخر واستقصائها، فهي لا تذرُ ألفاظَ البيتِ تَترَى مُتعاقبةً يحكُمها نسَقُ الوزنِ الشّعريّ وحدَه، إنّما تجعلُ كلَّ قسمٍ من أقسامِ البيتِ مخصوصًا بصفةٍ من الصّفات، وأحيانًا تفصِّلُ في الصّفة نفسِها فتستقصي تنوُّعاتِها المعنويّة. ولا شكّ أن استيفاءَ الأقسامِ يمثّل أيضا نوعًا من التّفسير والتّوضيح. وإذا نظرنا من جانب آخر إلى حُسن التّقسيم في ضوء المفهوم الكُلِّيّ للنّصّ، لا وحدة البيت أو البيتين، نجدُ أنّ استيفاء الأقسام كان نمطًا أسلوبيًا في شعر الخنساء، لكنّها لم تقصُرْهُ على حُسن التقسيم اللفظيّ، أو المعنويّ، إنّما كانت أحيانًا تبني النصّ كلَّه على حُسن التقسيم فيما يشبهُ أن يكونَ بناءً تراكُميًا للقصيدةِ كلّها، تبنيها من البدايةِ على صفاةٍ أو اثنتين في المطلع، ثمّ تجهَدُ في تفصيلِهما واستقصائهما؛ فالبُكاءُ يستغرقُ الأقسامَ التي تُوجبُ البكاءَ، والحربُ وفنونُ القتالِ كذلك، ومثلُها الجُودُ والكَرم؛ ولعلّ المثالَ الآتي يدلّ على ما تقدّم[1]:

فـــابكِي أخـــاكِ لأيتـــامٍ وأرملـــةٍ ... وابكِـــي أخـــاكِ إذا جـــاوَرْتِ أجْنابـــا

وابكِي أخـــاكِ لخيـــلٍ كالقطـــا عُصَـــبٍ ... فقَـــدْنَ لّمـــا ثَـــوى سَـــيْبًا وألهابـــا

يعـــدُو بـــه ســـابحٌ نَهْـــدٌ مراكِلُـــهُ ... مُجَلبَـــبٌ بســـوادِ الليـــلِ جِلْبابـــا

حتّـــى يصـــبِّحَ أقوامًـــا يُحـــارِبُهم ... أو يُسْلَبُوا دُونَ صـــفٍّ القـــومِ أســـلابا

هُـــو الفـــتى الكامـــلُ الحـــامي حقيقتَـــهُ ... مأوَى الضّـــريكِ إذا مـــا جـــاءَ مُنْتابـــا

---

[1] ديوان الخنساء، ص ص٢-١٦؛ وانظر: ص١٤٥، ص١٤٧.

يَهدي الرّعيـلَ إذا ضـاقَ السّـبيلُ بهـم     قصدَ السّـبيلِ لـزُرقِ السُّـمْرِ ركّابـا

فالحمـدُ خلّتُـهُ، والجُـودُ علّتُـهُ     والصِّـدْقُ حَوْزَتُـهُ إنْ قِرْنُـهُ هابـا

## • التَّرْصيع:

والترصيع أن يكون حشو البيت مسجوعا. وهو ضرب من ضروب التقسيم، وقد شبَّهه حسني عبد الجليل يوسف بالمربَّعة التي كانت أحد الأشكال الشعرية التي تطورت عنها الموشحة، حيث تأتي القافية خاتمة للشطر الرابع[1]. ويتكرر الترصيع بصورة لافتة للنظر في مراثي الخنساء، وقد حاول أحمد الحوفي تفسير شيوع مثل هذه الظواهر بقوله: "وإذا كانت المرأة بطبيعتها مولعة بالزينة وبالمظهر الخلاب، وتغريها الظواهر وإن ساء المخبر، فالجواهر الزائفة الحسنة الشكل المنسجمة الصوت تقع في نفسها موقعا حسنا وإن كانت قليلة القيمة"[2]. لا شك أن ما سبق نقله عن أحمد الحوفي يشكل تعريضا شائعا بالمرأة، مُفادُه أنها تهتم بالشكل على حساب الجوهر، وفي هذا إجحاف لا مجال للتفصيل فيه في هذا المقام، إلا أنّنا نتساءل عن ظاهرة التَّرصيع إن كانت فعلاً خاصّة بالمرأة فقط، ألم توجد في أشعار الجاهليّين سوى الخنساء أيضًا، وبعدَها؟ وهل تنبئ كثرتها في شعر الخنساء عن أنّ الشّاعرةَ سيئة الجوهر؟

الواقعُ أنّ التّرصيعَ ظاهرةٌ صوتيّة بامتياز، وهو الذي قادَ الخنساء إلى

---

[1] علم البديع بين الاتباع والابتداع، ص٨٨؛ وانظر: الحُوفي، أحمد: شعر المرأة في العصر الجاهلي، ص٦٩٣، العليّل، عبد الرحمن بن عثمان بن عبد العزيز: التكرار في شعر الخنساء،، دراسة فنّيّة، ط١، (الرّياض: دار المؤيّد للنشر والتوزيع، ١٩٩٩)، ص٥١.

[2] الحُوفي، أحمد: شعر المرأة في العصر الجاهلي، ص٦٩٣، التكرار في شعر الخنساء، ص٥١.

توظيفها في شعرها لا سيّما في القصائد التي نظمتها على البحر البسيط (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن)، ومن الجدير بالذّكر أنّ هذه الظّاهرة مرتبطةٌ ارتباطًا وثيقًا بشيوعِ صيغِ المبالغة في شِعر الخنساء، فضلاً عن أنّها ضربٌ من حُسن التّقسيم كما تقدّم. ولعلّ إيقاعيّتها الملموسةَ هي التي نبّهت المتأخّرين عليها، فاتّخذوُها وسيلةً لتطويرِ الشّعر في بعض أشكالِه الجديدة، وقد نُضيفُ إلى هذا أنّها صالحةٌ للغناءِ. هكذا، يمكنُ فهمُ ظاهرة التّرصيعِ في شعر الخنساء بوصفِها تعبيرًا إيقاعيًا باللغة عن إيقاعٍ داخليّ في نفس الشّاعرة تُريدُ إيصالَه إلى سامعيها، سعيًا لتحقيق الطّربِ حتّى بنشيدِ الحُزنِ والفقد. وقد نُحيلُ هذه الظّاهرة على رغبةِ الخنساء الذّاتيّة في إثارة إعجاب سامعيها بشِعرها أيضًا، فهي تُحاربُ في مِضمارٍ استأثرَ به الشّعراء الذّكور، وتستغلُّ طاقةَ الحرفِ العربيّ الصّوتيّة، وإيقاعَ الألفاظِ والصّيغ الصّرفيّة في تحقيق غنائيّة عاليةٍ تتفوّق على ما لدى أولئك. ومن ذلكَ قولُها الذي ينمّ على وعيٍ بقيمة هذه الظّاهرة الإيقاعيّة بدون أيّ تكلُّف[1]:

| | |
|---|---|
| آبِـي الهَضِـيمَةِ، آتٍ بالعظيمـةِ، مِتْـــ | ـــلافُ الكَرِيمَـةِ، لا نِكْـسٌ وَلا وَانِ |
| حامِي الحَقيقَةِ، بسّـالُ الوَديقـةِ، مِعْـــ | ـــتاقُ الوَسِـيقَةِ، جَلْـدٌ غـيرُ ثُنْيـانِ |
| طــلاّعُ مَرْقَبــةٍ، منّــاعُ مَغْلَقَـــةٍ، | ورّادُ مَشْـــرَبَةٍ، قطّـــاعُ أقـــرانِ |
| شَـــهّادُ أندِيَـــةٍ، حمّـــالُ الويـــةٍ، | قطّـــاعُ أودِيَـــةٍ، سَـــرْحانُ قِيعـــانِ |

على أنّ بعض أمثلة التّرصيعِ في شعر الخنساء قد تبدُو متكلّفةً وتبدُو آثارُ

[1] شرح ديوان الخنساء، ص ص٨٣-٨٤.

الصّنعة عليها جليّة، ونظنّ أنّ مثل هذه الأمثلة إمّا أنّها ممّا قالتهُ الخنساءُ في زمانٍ متأخِّرٍ فبدا التّكرارُ فيه واضحًا، وإمّا أنّها ناتجةٌ عن تزيُّد الرّواةِ على ما قالت، أو نتيجةَ جمعِ أحدِهم بين رواياتٍ متعدّدةٍ للقصيدة الواحدة. وممّا لا شكّ فيه أنّ مساحةَ التّكرار واسعةٌ في المثال الآتي، لكنّ وضعَ التّراكيبِ بعضَها في مقابلِ بعضٍ يُظهرُ أنّ المساحةَ الإبداعيَّة أكبرُ؛ هذا فضلاً عن وحدة الموضوعِ ووحدة الوزن اللتين قد تؤثّرانِ في تكرار بعض الصّور. لقد قدّمت الخنساءُ في بعض صُورها محاولةً لا بأسَ بها لاستقصاء عناصرِ الصّور النّوعيةِ لأخيها صخرٍ بطريقة التّرصيع، وهي تقدّم هذه العناصرَ من الصّورة بشكل فيه شيءٌ من التكلّفِ إذا تجاوَزْنا التّحليلَ المتقدّم، غيرَ أنّ غِنائيّة هذه المقاطِع يجعلُها نموذجًا يُحتذَى مع شيءٍ من التّهذيبِ والتّركيزِ على التّنويعِ بلا تكرار[1]:

حمّـــــالُ ألويـــــةٍ، هبّـــــاطُ أوديـــــةٍ، ... شـــــهّادُ أنديَـــــةٍ، للجـــــيشِ جـــــرّارُ
نحّـــــارُ راغيـــــةٍ، مِلجـــــاءُ طاغيـــــةٍ، ... فكّـــــاكُ عانيَـــــةٍ، للعظـــــمِ جبّـــــارُ
حامي الحقيقةِ، محمـــودُ الخَليقـــةِ، مَهْـــ ... ـــدِيُّ الطّريقـــةِ، نفّـــاعٌ وضـــرّارُ
فعّـــــالُ ســـــاميَةٍ، ورّادُ طاميَـــــةٍ، ... للمجـــدِ باليـــةٌ، تُغنيـــهِ أســـفارُ
جـــوّابُ قاصـــيةٍ، جـــزّازُ ناصـــيةٍ، ... عقّـــادُ ألويـــةٍ، للخيـــلِ جـــرّارُ،
حُلْـــوٌ حَلاوتُـــهُ، فصْـــلٌ مَقالتُـــهُ، ... فـــاشٍ حُمالَتُـــهُ، للعظـــمِ جبّـــارُ
ردّادُ عارِيَـــــةٍ، فكّـــــاكُ عانِيَـــــةٍ ... كضَـــيغَمٍ باســـلٍ، للقِـــرْنِ هصّـــارُ

[1] ديوان الخنساء، ص٨٦، وانظر: شرح ديوان الخنساء، ص٤٣، وأمثلةُ الترصيع في شعر الخنساء كثيرة.

## • التكرار:

التّكرارُ سِمةٌ أسلوبيّة بارزةٌ في شعر الخنساء، ويلحظُ القارئُ هذه الظّاهرةَ بلا عَناء، فقصائدُها بصورة عامّة تكادُ لا تخلو من التّكرار، سواءً أكانَ في مطالعِ قصائدِها التي تتكرّرُ بصورة شبه متّصلة، أو في بعض التراكيب والصّور والصّيغ الصّرفيّة. بل إنّ التّكرار أحيانًا يكونُ في القصيدةِ الواحدة بصورة مُدهشة. وترى نازك الملائكة أنّ هذا النّوع من التّكرار "جزء من الهندسة العاطفيّة للعبارة، يحاول الشّاعر أن ينظم كلماتِه بحيث يقيم أساسًا عاطفيًا من نوعٍ ما"[1]. ومن ذلكَ قولُها[2]:

| | |
|---|---|
| علـــى صَـــخرٍ، وأيُّ فـــتىً كصَـــخرٍ | لِعـــانٍ عائـــلٍ غَلِـــقٍ بـــوِتْرِ؟ |
| علـــى صَـــخرٍ، وأيُّ فـــتىً كصَـــخرٍ | ليـــومِ كريهـــةٍ وسَـــدادِ ثَغْـــرِ؟ |
| وللخصـــمِ الألَـــدِّ إذا تعـــدَّى | ليأخُـــذَ حـــقَّ مظلـــومٍ بقَسْـــرِ؟ |
| وللأضـــيافِ إذْ طرقُـــوا هُـــدُوًّا | وللجـــازِ المُكـــلِّ وكُـــلِّ سَـــفْرِ؟ |

لكنّ المُلاحظَ أيضًا أنّ التّكرارَ يكادُ يكونُ نمَطًا سائدًا بين القصائد التي تُنظَمُ على البحر نفسه، فهو في هذه الحالة يمثّل ظاهرةً مُوسيقيّة أيضًا فضلاً عن أنّهُ يُعلِّلُ برغبتِها في التّوكيدِ على المعاني التي يتضمّنُها. إنّ تحديدَها لبُكائِها (على صخرٍ)، وتساؤُلَها الإنكاريَّ (وأيُّ فتىً كصخرٍ) يتكرّرانِ في شعر الخنساء في عدد من القصائد المنظومة على بحر الوافر، بل إنّ المعاني المتّصلة بالبكاء والتّساؤل تكادُ

---

[1] قضايا الشّعر المعاصر، ص٢٧٦.

[2] ديوان الخنساء، ص٦٧.

تتكرّرُ في هذه القصائد بصورة مُثيرة للتّساؤل. ولعلّ تفسيرَ هذه الظّاهرة يكمُن في أنّ الوزنَ الشّعريّ يستدعي الألفاظَ والتّراكيبَ التي تُوافقُه، فإذا بدأ الشّاعرُ بأحدِ تلكَ التّراكيبِ وجدَ نفسَهُ في سياقِ الإحساس نفسه، وهكذا نرى هذا التركيبَ في قولها[1]:

| | |
|---|---|
| علـــى صـــخرٍ، وأيُّ فـــتىً كصـــخرٍ | ليـــومِ كريهـــةٍ وطِعـــانِ حِلْـــسِ؟ |
| وللخصـــــمِ الألـــــدِّ إذا تعـــدّى | ليأخُـــذَ حـــقَّ مقهُـــورٍ بِقَلْـــسِ؟ |
| وضـــــيفٍ طـــارقٍ أو مُســـتجيرٍ | يُـــروَّعُ قلبُـــهُ مـــن كـــلِّ جَـــرْسِ؟ |

ثمّ تكرّرُ هذه التركيبَ نفسَه في قصيدة أُخرى من الوزنِ نفسه[2]:

| | |
|---|---|
| علـــى صـــخرٍ، وأيُّ فـــتىً كصـــخرٍ | إذا مـــا النّـــابُ لم تـــرأمْ طَلاهـــا؟ |
| فمـــن للضّـــيفِ إنْ هبّـــتْ شَـــمالٌ | مُزعزِعَـــةٌ تُناوِحُهـــا صَـــبَاها؟ |

ولعلّ ظاهرة التّكرار في مقدّمات قصائد الخنساء تبيّنُ طغيان بعض الأفكار وتسلطها على الشاعرة. فالبُكاءُ، أو مُطالبةُ العينِ، أو كلتا العينين، بالبُكاء، والجُودِ بالدّموع، وعدمِ البُخلِ بها وإنْ جفّتا، تكادُ مطالعُ قصائدِها كلّها تتضمّنُ بعض معانيها فضلاً عن أساليبها فيها، ولعلّ قولَها (يا عينُ)، وقولها (ألا يا عينُ)، أو قولها (أعينيَّ)، يكونُ ممّا تواردَت عليه في مطالع كثير من قصائدها. إنّ

---

[1] ديوان الخنساء، ص ص١٥٠-١٥١.

[2] ديوان الخنساء، ص٢٥٠.

أسلوبَ النّداء هُنا للعين أو لكلتا العينين، ومُطالبتَهما بالبُكاء، يجسّدان سيطرة الفكرة على الخنساء. وهذا الأسلوب وإنْ كانَ أسلوبا مُتداوَلاً في أشعار الرّثاء لدى الجاهليّين، فإنّه تركّز في شعر الخنساء بكثافة بما يعكسُ ترسُّخ إحساسها بالفقد، فالبكاءُ يخفّفُ الحُزنَ ويقلّلُ من آثارِه على الجسد، وجُمودُ العينِ يخلّقُ في الذّاتِ الشّاعرة كثيرًا من المُعاناةِ النّفسيّة التي قد لا تقوَى معَها على الصُّمود. ونُوردُ فيما يأتي مجموعة من مطالعِ قصائِدها[1]:

يـــا عــــينُ جُــــودِي بالـــدّمو ... عِ، المســـــــتهِلاّتِ السّــــــوافِحْ

وقولها[2]:

يـــا عــــينُ جُــــودِي بالـــدّمو ... عِ، المســـــــتهلاّتِ السّــــــواجِمْ

وقولها[3]:

يـــا عــــينُ جُــــودِي بالـــدّمو ... عِ، فقـــد جفَـــتْ عنـــكِ المَـــراوِدْ

وقولها[4]:

يـــا عــــينُ، جُــــودِي بالـــدُّمو ... عِ، علـــى الفَـــتى القَـــرْمِ الأغَـــرْ

---

[1] ديوان الخنساء، ص٢٥.
[2] ديوان الخنساء، ص٢٣٧.
[3] ديوان الخنساء، ص٦٠.
[4] شرح ديوان الخنساء، ص٣٦.

وقولها[1]:

يا عينُ جُودِي بالدُّموعِ الغِزَارْ وابكِي على أروَعَ حامِي الذِّمارْ

وقولها[2]:

ألاَ يا عينُ، فانْهمِري، وقلَّتْ لمُرزِئةٍ أُصِبتُ بها تولَّتْ

وقولها[3]:

أعينيَّ جُودَا ولا تَجْمُدا ألاَ تبكِيانِ لصَخرِ النَّدى؟

وقولها[4]:

عينَيَّ جُودا بدمعٍ منكُما جُودا جُودا ولا تَعِدَا في اليومِ موعودا

وقولها[5]:

ألا يا عينُ، فانهمِري بِغُدْرِ وفِيضي فيضةً من غيرِ نَزْرِ

ومن الجديرِ بالذِّكر أنّ التكرار الانفعالي يحمل وظيفة استثارية، فالخنساءُ

[1] شرح ديوان الخنساء، ص٣٨.
[2] شرح ديوان الخنساء، ص٩.
[3] شرح ديوان الخنساء، ص١٥.
[4] شرح ديوان الخنساء، ص٢٠.
[5] شرح ديوان الخنساء، ص٢٣؛ وانظر: ص١، ص٥، ص٢٤، ص٢٨، ص٣٣، ص٣٥، ص٣٧، ص٣٨، ص٤٢، ص٤٥، ص٥١، ص٥٣، ص٥٨، ص٦١، ص٦٣، ... والأمثلةُ على ذلكَ أكثرُ من أن يُحتاجَ إلى تعدادها.

كانت تسعى من خلال تكرار بعض الصّور والتّراكيبِ إلى إحداث حالة من الحزن في نفس المتلقي؛ هذا فضلاً عن أنّه تعبيرٌ لغويّ فنّيّ ناتجٌ عن صدمة عاطفية تعبر عن مد عاطفي يتطلب مشاركة وجدانية من الآخر[1]. ويمكنُ القولُ إنّ التّكرار هو من باب التصعيد النفسي من جراء شدة التأثر بالموضوع الذي تريد الشاعرة إيصاله إلى الآخرين بغية حثهم على المشاركة في فجيعتها[2]. ولعلّها بتكرارها اسم صخر، تجعله بمثابة المركز الذي يدور حوله الحديث، بما يجعل المرثي في دائرة قريبة جدا من نفس الشاعرة، ويؤكّد حميمية وجوده في نفسها، والمرادُ من ذلك كله: محاولة لا شعورية للاحتيال على الموت وفرض المرثي شعوريا ونفسيا على المجتمع بصورة عامة، وعلى أبناء قبيلتها بصورة خاصة[3].

ونجدُ التّكرار في شعر الخنساء يتضمّن أساليبَ أُخرى، منها الاستفهامُ الذي يحملُ قيمة أسلوبية تأثيرية، تجذب انتباه المتلقي؛ ذلكَ لأنّ الشّاعرة بالاستفهامِ تُشرِكُ المتلقّي معها في الاستفهامِ؛ سواءً أكانَ بغرضِ طلبِ الإجابةِ عن السّؤال فيه، أو بغرضِ إشراكِهِ معها في رفضِ الاستفهام إذا كانَ إنكاريًا ليكونَ هُو نفسُه رافضًا وجودَ مثيلٍ لصخرٍ. وقد تقدّمت أمثلةٌ دالّةٌ على الاستفهامِ الإنكاريّ فيما تقدّم. ولعلّ من فضل الاستفهام أيضًا أنّه يقرّب الموضوع إلى المتلقي، ويُغريه بالمتابعة والإسهام في الكشف عن حالة الحسرة والحزن، وإبراز جانب الحيرة والتردد

---

[1] التّكرار في شعر الخنساء، ص٥٧، وانظر: اللامي، جبّار عبّاس: قراءة جديدة في شعر الخنساء، ط١، (الرياض: مؤسسة اليمامة الصحفيّة، ٢٠٠٠)، ضمن سلسلة كتاب الرياض، العدد ٧٨، ص١٠٧.

[2] التّكرار في شعر الخنساء، ص٥٨.

[3] التّكرار في شعر الخنساء، ص٥٩، قراءة جديدة في شعر الخنساء، ص٩٥.

والقلق والخوف والاستغراب[١]. ومثلُ الاستفهامِ فيما تقدّم من أمثلة أسلوبُ النّداء، للقريب (بالهمزةِ) أو البعيد (بياء النّداء). ومواضعُ النّداء في شعر الخنساء لها أثرها في المتلقي، ولعلّ استهلال الكثير من مطالعها بالنداء، وهو نهج سار عليه كثير من الشعراء الجاهليين، يجعلُ المتلقّي يهتزُّ لأنّه شريكٌ في الحُزنِ والفقد، وقد أفادَ أسلوب النّداء الخارجي للسّامعينَ أحيانًا الدعوة إلى الثأر، فيما أفادَ النّداء الدّاخليُّ للذات التحسُّرَ، وحقّقت الخنساءُ بتكرار أسلوب النّداء تنبيهَ القوم للوقوف عند الأحداث الجليلة للتأمل واتخاذ القرار، وتركيزَها الخاصّ الانفعالي الداخلي الذي عبَّر عن فقدِها وحُزنِها بلوحة خارجية، ليصبح كل ما هو خارجي رمزا لما هو داخلي[٢].

---

[١] التكرار في شعر الخنساء، ص٦٦.

[٢] التكرار في شعر الخنساء، ص٦٨.

# الصّورة في شعر الخنساء

يبدو لنا أنّ خُصوصيَّة الخنساء الشّاعرة لا تتأتّى من كونِها امرأةً شاعرةً، إنّما من كونِها شاعرةً فاقدةً في بيئة ذُكوريّة تتقبّلُ أن تكونَ الشّاعرةُ رثّاءة بَكّاءةً بما يتوافق مع نظرة تلك البيئة لها، واستطاعَت أنْ تبذَّ الشّعراء الذّكور وفقَ تقاليدِ الشّعر التي أسّسُوا لها قبلَها. وقد نُضيفُ إلى ذلِكَ أنّها خرجَت أحيانًا على تلكَ التّقاليد الفنّيّة، ومع هذا فقد سلّمُوا لها بأسبقيّة وتقدُّم.

لا يتأتّى لنا القولُ إنّ شعر الخنساء كان محافظا بشكل حرفي على جملة القيم والمعايير التي كانت سائدة في عصرها، فجمالية التلقي تفترض "أن يندرج كل أثر أدبي داخل السلسلة الأدبية التي يمثل جزءا منها، وذلك حتى يتم التمكن من تحديد وضعيته التاريخية، وأهميته أو دوره داخل السياق العام للتجربة الأدبية"[1]. وهكذا، قد نقف في شعر الخنساء على محطات تخالف هذا التجانس الكلي، بل قد تكون حققت أكثر من سمة أسلوبية نفت من خلالها صحة الواقع المحيط بها بإيعاز من رغبة وأمل خاصين بها. وهو ما حققته علاقة خاصة نشأت بين لغة مبتكرة وتجربة شعورية أعطت شعر الخنساء قيمة فنية متجددة، وهو ما وضحته الدراسة بتلمسها عناصر الأداء اللغوي المختلفة في رثاء الخنساء، في محاولة للكشف عن معنى أعمق من المعنى الظاهري (الانطلاق من مجال التحديد إلى مجال التجريد)، وهو ما يمليه علينا اتجاه القصيدة وطريقتها في التصوير.

والأهم من ذلك أننا في صور الخنساء الشعرية لا نقف عند مجرد التشابه بين

---

[1] سليكي، خالد؛ الشنتوف، عبد المنعم؛ العامري، عز الدين: من نظرية القراءة إلى جمالية التلقي (٣-٣)، جريدة القدس العربي، ع ١٦٥٩، ٢٠/٦/١٩٩٤.

مرئيات ومسموعات، وإنما نتجاوز هذا للحديث عن صور إيحائية، تدفعنا إلى تجاوز المعنى الحرفي المباشر أو المعنى الظاهر إلى أبعاد أخرى، تدخلنا في صميم معاناة الشاعرة وحالتها النفسية الشعورية. ولعلّ صورة النّاقة التي نُحِر جَزُورُها، وصُورًا أُخرى عديدة في شعرها توضح هذا المنحى، فالتماهي مع الحيوان في حزنه (الموت) يُثير جوا حزينا كئيبا يشتد فيه الإحساس بالمأساة والرعب أمام حقيقة الحياة؛ وإحساسا بوحشة الحياة وقسوتها، وجزعا من فداحة الموت وفظاعته.

إنّ توظيفَ الخنساء للتّشبيهِ الدّائريّ في صورة النّاقة التي فقدت جزورَها، ثُمَّ أُخذ جِلدُه فحُشيَ بالأعشاب وقُرِّبَ منها، فعرفت الحيلةَ في ذلكَ، ثمّ جعلت تُدبرُ وتُقبلُ في حركةٍ دائبةٍ وهي تئِنُّ وتَحِنُّ بصوتِها حزينةً، وتكظُمُ حزنَها أحيانًا في نفسِه فتُسِرُّ ولا تبُوح، توظيفٌ حِسّيٌّ لأعمقِ صُورة من صور الفقدِ في البيئة العربيّة البدويّة. ولا ريبَ في أنّ هذا الأسلوب من التّصوير كانَ موجودًا في الشّعر الجاهليّ، خاصّةً في التّعبيرِ عن الوجدِ الذي يُصيبُ العاشقَ من فراق حبيبتِه؛ وقد نقلتْهُ الخنساءُ إلى الرّثاءِ في تعبيرٍ خاصّ عن فقدِها؛ والنّاظرُ في الطّباقاتِ المتعاقبةِ التي انتهتْ بها الأبياتُ الأربعةُ في الصّورة يتنبّه مباشرةً على الطّبيعة الثّنائيّة المتناقضة للحياة في نظر الخنساء[1]:

وما عَجُولٌ عَلى بوٍّ تُطيفُ بِهِ ... لَها حَنِينانِ: إعلانٌ وإسرارُ
تَرْتَعُ ما رتَعَتْ حتّى إذا ادَّكَرتْ ... فإنّما هِيَ إقبالٌ وإدْبارُ
لا تسمَنُ الدّهرَ في أرضٍ وإنْ رتعَتْ ... فإنّما هيَ تَحْنانٌ وتَسْجارُ

[1] اللامي: قراءة جديدة في مراثي الخنساء، ص٢٨.

يومًــا بأوجــدَ منِّــي يــومَ فــارقَنِي صَـــخْرٌ، وللـــدَّهرِ إحـــلاءٌ وإمْـــرارُ

ولا غرو لدينا أن الخنساء قد أعطت للمرثي صورة مثالية لا يمكن للواقع أن يجود بها، وإنْ كانَ مؤرّخو الأدب قد أكّدوا اتّصافَ صخرٍ بكثيرٍ ممّا أضفَتهُ عليه الخنساء، لكنّها بذلكَ كانت تسعى إلى تخليد الجانب المعنوي فيه بعد أن أدركت أن لا مجال لتخليده ماديا، فكأنّها تحاول مواجهة فكرة الفناء بهذه الوسيلة[1]. وفي هذا الشأن يقول شوقي ضيف: "كان أهم ما يخلدهم في رأيهم هذه الأبيات من الشعر التي يصوغ فيها الشاعر محاسنه ومناقبه وكأنه يريد أن يحفرها في الأذهان حفرا، حتى لا تمحى على مر الزمن، وحتى لا يصيبها شيء من زوال أو نسيان، إنها كل ما يملك ليبقي على الميت بينهم وليجعله دائما ماثلا أمامهم"[2].

ويمكنُ القولُ إنّ صورةَ صخرٍ في شعر الخنساء كانت أحيانًا صورةً تراكُميَّةً أفُقيّة؛ أي إنّها حاولت سَرْدَ الصّفاتِ سَردًا أُفقيّا تجاوُريّا في مُحاولة منها لاستقصائها، فهي تُعدِّد مناقبَه كلّها مهما تتنوّع وكأنّها تخشى التركيز على صفةٍ واحدة فقط. صخرٌ في بعض قصائدِها: جَوادٌ حينَ يلعَبُ الميسِرَ (القِمارَ) من أجل إطعامِ الفقراء، يداهُ تجودانِ ولا تُمسكان، يهَبُ ما لديهِ ولا يَمُنُّ، ماجِدٌ، طيِّبُ القلبِ، بشُوشٌ، يعصي هَوى نفسِهِ، ولا يُبطنُ السُّوء لأحد، شَريفٌ وابنُ قومٍ مُعْرقينَ في الحسَب، خُلُقُه حسَنٌ، عطاياهُ كثيرة، يرعى الأمانةَ، ولا يخونُ مواثيقَهُ وعُهودَه، فارسٌ مِغوارٌ يومَ الحرب، ولديهِ مهاراتٌ في القتالِ تمكِّنُه من مقارعةِ

---

[1] اللامي: قراءة جديدة في مراثي الخنساء، ص٢٨. التوثيق هنا

[2] ضيف، شوقي: الرثاء، وهنا ص٥٥؛ اللامي: قراءة جديدة في مراثي الخنساء، ص٣٥.

الأقران، يسعى دائمًا إلى تحقيق المجد الرّفيع، مأوى للأراملِ والضّعفاء والأيتامِ يقومُ برعايةِ شُؤونِهم ولا يسمحُ بظُلمِهم، يُطعِم أضيافَهُ ويستقبِلُهم بوجهٍ طَلْق، هو والكرَمُ حَلِيفان، وهو الذي تُعقَدُ له راياتُ المجد في العشيرة، وفي الحُروب أسدٌ لا يُخزي عشيرتَهُ، ولا يهرُبُ من اللقاء مَخافةَ موتٍ أو إصابة[1]:

| | |
|---|---|
| يا لَهْفَ نفسي على صخرٍ وقـدْ فَزِعَـتْ | خَيـلٌ لِخَيـلٍ، وأقـرانٌ لأقـرانِ؟ |
| سَـمْحٌ إذا يسَّـرَ الأقـوامُ أقْـدُحَهُمْ | طَلْـقُ اليَـدَينِ، وَهُـوبٌ غـيرُ منّـانِ |
| خُلاجِـلٌ ماجِـدٌ مَحْـضٌ ضـريبَتُهُ | مِجْذامَـةٌ لِهَـواهُ، غـيرُ مِبْطـانِ |
| سَـمْحٌ سَـجِيّتُهُ، جَـزْلٌ عَطِيّتُـهُ | وللأمانـةِ راعٍ، غـيرُ خـوّانِ |
| نِعْمَ الفَتَى أنتَ يومَ الـرَّوعِ قـد عَلِمُـوا | كُـفْءٌ إذا التـفَّ فُرسـانٌ بفُرسـانِ |
| سَـمْحُ الخَلائـقِ محمـودٌ شَـمائلُهُ | عـالِي البنـاءِ إذا مـا قصَّـرَ البـاني |
| مـأوَى الأرامِـلِ والأيتـامِ إنْ سَـغِبُوا | شـهّادُ أنجِيَـةٍ، مِطْعـامُ ضِـيفانِ |
| حِلْفُ النَّـدَى وعَقِيـدُ المجـدِ، أيُّ فـتىً | كاللّيـثِ في الحَـربِ لا نِكْـسٌ وَلا وانِ |

لكنّها كانت في بعض المواطنِ تركّز على واحدةٍ منها وتستقصي تنوّعاتِها عموديّا، فيما يشبهُ الصّورة التّحليليّة. ويبدو لنا أنّ خصالَ صخرٍ في الجُودِ والإقدامِ في القتال كانت هي التي تعمَدُ فيها إلى بناء الصّورة عموديّا. ولعلّ لهذا تعليلاً يتّصلُ بالمقامِ الذي كانت الخنساءُ تقول شعرَها فيه، وبطبيعةِ المتلقّين: إذا كانت تُنشد أشعارَها في المحافل والأسواقِ العامّة كما كانت تفعلُ في عُكاظ كانت الصّورةُ أفقيَّة استقصائيَّة تتنوّع فيها صفاتُ صخر، وإذا كانت في قبيلتِها خاصّة كانت

[1] شرح ديوان الخنساء، ص ص٨٤–٨٥.

الصّورةُ عموديّة تتعمّقُ فيها صفةً واحدةً وتجلّي أخصّ خصائِها. وقد يُعاضدُ هذا التصوُّرَ لبناء الصّورة في شعر الخنساء أنّها كانت تُخاطبُ بشعرها في المحافل العامّة جُمهورًا متنوّعًا عامّا يهتمُّ أفرادُه بصفاتٍ متعدّدة متنوّعة، ثمّ إنّها كانت ترسُم صورةَ أخيها في العامِ مرَّةً في تلكَ المحافلِ التي تُعقدُ سنويّا، ويهمُّها في تلك الحالة أن تبلُغ بشعرِها أقصى درجاتِ التأثير؛ هذا إضافةً إلى أنّها كانت تُنافسُ وتُنافرُ العربَ بفقدِها، ولا بدَّ لها في موطنٍ كهذا أنْ تسوقَ كلَّ ما تستطيعُ ذكرَهُ فنّيّا من صفات. أمّا وهي في عشيرتِها، في حِماها، ومعهم في المواسم كلّها، فقد كانَ أجدَى لها إذا ذكرَت جُودَه أنْ تستقصيَ مظاهرَ جُودِه وصُوَرَه التفصيليّة، وإذا خاضَت في حَمِيَّتِه ونجدتِه لم تترُك شيئًا من صُورِهما إلاّ ضمَّنتهُ شِعرَها. ولعلَّ الأبياتَ الآتيةَ تكشفُ عن صورة الكرم التّحليليّة العموديّة لصخر في شعرها:

إنّ صخرًا كانَ حِصْنًا ... ورُبَيّ للنُّطَفَهْ
وغِياثًا ورَبيعًا ... للعَجُوزِ الخَرِفَهْ
وإذا هبّتْ شَمالٌ ... أوْ جَنُوبٌ عَصِفَهْ
نَحَرَ الكُومَ الصَّفايا ... والبِكَارَ الخَلِفَهْ
يَمْلأُ الجَفْنَةَ شَحْمًا ... فتَراها سَدِفَهْ
وتَرَى الهُلاّكَ شَبْعَى ... نَحْوَها مُزْدَلِفَهْ
وتَرَى الأيدِيَ فِيها ... دَسِمَاتٍ غَدِفَهْ
وارداتٍ صادِراتٍ ... كَقَطًا مُخْتَلِفَهْ
كَدَبُورٍ وشَمالٍ ... فِي حِياضٍ لَقِفَهْ
يتفرّقْنَ شَعُوبًا ... ولَهُ مُؤْتَلِفَهْ

هكذا، تتجه الشاعرة إلى المرثي في صُوَرِها لسرد صفات الفقيدِ وتعداد مآثره الحميدة، وقد تطغى فيها صورة المرثي على الراثي، أي أن صورة المرثي تبدو شاخصة في الوقت الذي تكون فيه مشاعر الراثية- في الغالب- مستترة قياسا بالصورة الأولى، إذ إن الشاعرة غالبا ما تعمد إلى التأبين في رثائها بوصفه مدحا للميت والثناء عليه[1]. لكن إلى أي حد نستطيع القول إن صورة الراثي كانت غائبة في شعر الخنساء؟

إنّ ما قدّمناهُ في شِعريّة الفقد، خاصَّةً ما يتّصل بفقد الذّات الشّاعرة الخاصّ، يكشفُ أنّ صورةَ الرّاثي لم تكُن غائبةً عن شعر الخنساء، فأثرُ الفقدِ فيها كانَ المنبعَ الأصيلَ لشِعرها، بل هو المنبعُ الوحيدُ لشِعرها فيما نرى، ولو أنّها لم تكُنْ ترزحُ تحتَ وطأةِ الفقدِ الشّديدة لم تكُن لتقولَ مثل هذه الأشعار. وفي ظننا أن شعر الخنساء كان صدى لنفثات شعورية صادقة تطول أو تقصر تبعا لحالتها النفسية، وإذا صحَّ مثلُ هذا التصوُّر، فإنّ حُضور الذّات الشّاعرة في شِعرها كانَ حُضورًا بارزًا يُجسِّدُ عُمق الإحساس بالمأساة؛ أي إنّ صورةَ الذّات الشّاعرة هُنا صورةٌ مُنفعلةٌ إلاّ في المواطنِ التي كانت تُحرِّضُ فيها قومَها على الثّأر، أو تلكَ التي كانت تقارنُ فيها حياتَها بعدَ الفقدِ بحياتِها قبلَه، وهي مواطنُ أدْعَى لبيانِ صُورةِ الذّاتِ الشّاعرة المنكسرةِ بفعلِ الفقد، وتؤكِّدُ مسعاها لتحقيق الثّأرِ له، والتأثيرِ في سامعيها من قومِها ومن العربِ عُمومًا. ويكفي أن نعرضَ صُورتَها في قولها[2]:

---

[1] الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ١ ص٢٠٩.

[2] شرح ديوان الخنساء، ص٨٩.

| | |
|---|---|
| ألاَ أيُّهــا الــدِّيكُ المُنــادِي بسُــحْرَةٍ | هَلُمَّ كذا أُخْبِرْكَ مــا قَــدْ بَــدَا لِيَــا |
| بَــدَا لِــيَ أنِّــي قَــدْ رُزِئْــتُ بِفِتْيَــةٍ | بقيَّــةِ قَــومٍ أوْرَثُــونِي المَباكِيــا |
| فلمّــا سَــمِعتُ النّائحــاتِ يَنُحْنَــهُ | تعزَّيْــتُ واســتَيْقَنْتُ أنْ لا أخَــا لِيــا |
| كصَخْرِ بْنِ عَمْرٍو خيرِ مَــنْ قَــدْ عَلِمْتَــهُ | وكيفَ أُرَجِّي العيشَ، ضــلَّ ضَــلاليا؟ |
| وما لِيَ لا أبكِــي علــى مَــنْ لَــوَ انَّــهُ | تقــدَّمَ يــومِي قبْلَــهُ لَبَكَــى لِيــا؟ |

ويقفُ القارئُ في شعر الخنساء على أنماطٍ أُخرى من الصُّور، بعضُها يتّسمُ بالحركةِ الشّديدة كَما في الصّور التي تقدّمت في صفاتِ صخرٍ في الحرب، وبعضُها صُورٌ لونيَّةٌ استغلّت فيها طاقةَ الألوانِ التعبيريّة، غيرَ أنّ هذه الأنماطَ من الصُّورِ قليلةٌ في شعرها، وهي لا تمثِّلُ نمطًا متكرِّرًا، ولذلكَ أهملنا التّمثيلَ لها هنا وجهٍ خاصّ. ويمكنُ للقارئِ أن يجدَ بعضَ الصّور البلاغيَّة التّشبيهيّة والاستعاريّة والكِنائيَّة أيضًا، وقد تقدّم كثيرٌ منها في الجوانبِ المتقدّمة من البحث، غير أنّ بعضَ صُورِها تلكَ ظلّت محفورةً في كُتب البلاغيّينَ ومصادرهم لأنّها في رأيهم فريدةٌ، ومن ذلكَ قولُها معبِّرةً عن شُهرةِ صَخرٍ في النّاس، واقتدائهم بهِ فيما يتحلّى به من خِصال، فضلاً عمّا يحملهُ التّشبيهُ في ثناياهُ من بعض عاداتِ أجوادِ العربِ الذين كانُوا يُشعِلُونَ النّيرانَ في أعلى مكانٍ قريبٍ من مضاربهم لكي يهتدي بها المسافرونَ في الليل — وكانَ من عاداتِهم أن يسافروا ليلاً اتّقاءً لحرّ النّهار — فيدلّوهُم على بيوتِهم لكي يزوّدوهُم بالطّعامِ[1]:

[1] شرح ديوان الخنساء، ص٢٧.

وإنّ صَخرًا لتأتَمُّ الهُداةُ بِهِ    كأنّهُ عَلَمٌ فِي رأسِهِ نارُ

وقولها في الصّور الكِنائيَّة التي تدلُّ بها على صفاتِ صخرٍ الخَلْقِيَّةِ من طُولٍ وضَخامَةٍ وقُوَّة، وهذا ما نجدُهُ في كنايتِها عنها بطُولِ حِمَالاتِ سَيفِهِ (طَويل النِّجاد)، فضلاً عن صِفاتِهِ الخُلُقيَّةِ (الكرم) التي كنَّتْ عنها باتّساعِ بابِ بيتِه وارتفاعِ عَمُودِه الرّئيسيّ لكي يتّسعَ للزُّوّارِ والضِّيفانِ (رَفيعِ العِماد)، إضافةً إلى اتّصافهِ بصفاتِ السّيادةِ والسُّؤدَدِ صغيرًا التي كنَّتْ عنها بقولها (سادَ عشيرتَهُ أمْرَدَا)[1]:

طَوِيلَ النِّجَادِ، رَفِيعَ العِمَادِ، سَادَ عشيرَتَهُ أمْرَدَا

[1] شرح ديوان الخنساء، ص١٥.

# بنية القصيدة في شعر الخنساء

الملحوظة الأولى في هذا الخصوص، أن الخنساء تجاوزت الطقوس المتعارف عليها في نظام القصائد العربية التقليدية، حتى إن ديوانها يخلو من نص شعري واحد منظوم على الطريقة التقليدية بما فيها من وقوف على الطلل والرحلة ثمّ إلقاء الغرض الشّعريّ من مديحٍ أو غيره، وهي لوحات ثلاث طالما استوعبتها قصائد المديح التقليدية المكتملة كما وصفها ابن قتيبة[1]. والملحوظة الثانية أن معظم نصوصها وقعت في إطار المقطوعات الشعرية القصيرة التي لا تتجاوز عشرة أبيات. وهما أمران يعودان برأي كثيرين إلى حدة الموقف الذي عاشت الشاعرة تحت وطأته؛ فثقل واقعة الفقد عليها حتّما شعورا صادقا لا يأبه بما هو تقليدي. وفي ديوانها ستون مقطوعة شعرية من ستة وتسعين نصا شعريا، أي إن ما نسبتُه ٦٣٪ من نصوصِها يتراوح بين بيتين وتسعة أبيات. وفي الديوان ٣٦ قصيدة شعرية، أي إن ٣٧ بالمئة من قصائدها تراوحت بين عشرة أبيات وتسعة وثلاثين بيتا[2].

في ما يخص الملحوظة الأولى، فإن استبدالها المطالع التقليدية الخاصة بلوحة الطلل بالمطلع البكائي الذي شاع في معظم مراثيها، يعود فيما نرى إلى أن الخنساء امرأة قبل كل شيء، ولم يكن من طبع المرأة الوقوف أمام الطلل والبكاء على الراحلين وعلى الأخص النساء منهم. أما فيما يتعلق بطول القصيدة، وهي الملحوظة الثانية، فنجد من يربط بينه وبين مسارِ النضج الفني لدى الخنساء، فمحمد جابر الحيني على سبيل المثال يعدُّ مقتل أخويها نقطة تحول في حياتها الفنية،

[1] ابن قتيبة الدّينوريّ: الشّعر والشّعراء، ١ ص٢٠.

[2] اللامي: قراءة جديدة في مراثي الخنساء، ص ص٤٥–٤٧.

بالاستناد إلى أقوال بعض العلماء العرب القدامى، ومنهم ابن حجر العسقلانيّ الذي يقول[1]: "إن الخنساء كانت تقول في أول أمرها البيت أو البيتين أو الثلاثة، حتى قتل شقيقها معاوية، وقتل أخوها لأبيها صخر، وكان أحبَّهُما إليها لأنه كان حليما جوادا محبوبا في عشيرته". وهو أمر يحتاج إلى مراجعة وتدقيق بالنظر إلى ديوان الخنساء، ومقارنة ما قالته قبل حادثتي مقتل أخويها وبعدهما، والمرجح لدينا أن الرزء الذي أصاب الخنساء بمقتل أخويها لا بد أنه أطلق العنان لقريحتها الشعرية كي تبرز وتتوهج على نحو خاص، وفرض عليها نفَسا شعريا أطول مما كان لديها من قبل.

ويقفُ القارئُ في شعرها أحيانًا على قصائدَ ذات نفسٍ دراميّ قصصيّ، يغلبُ عليها التّعالقُ المتينُ فيما يشبهُ المُتُونَ السّرديّةَ، ولعلّها أيضاً تتضمّنُ نفَسًا رمزيًا يكشفُ عن قُدرةٍ فائقةٍ في خلقِ عالمٍ فنّيٍّ مُوازٍ للعالمِ الموضوعيّ. تُظهرُ الذّاتُ الشّاعرةُ هُنا موهبةً فريدةً في جعلِ أبياتِ قصيدتِها متينةَ التّرابُط، فكأنّها تُخالفُ بهذا ما كانَ سائدًا لدى العربِ في أشعارهم من إيثارٍ لوحدةِ البيت الشّعريّ، بما فرضهُ عليهم الطّابعُ الشّفويّ الإنشاديّ للشّعر بصورة خاصّة. لكنّنا لا نرى في هذا تناقُضًا مع ما أدركناهُ سابقًا من أنّ الخنساءَ تفهّمت هذه الطبيعة الشفويّة الإنشاديّة للشّعر ووظّفتها توظيفًا جيّدا لتحقيق أهدافها: التّأثير في المتلقّين، وتحقيق منزلةٍ خاصّة لنفسها، وتحريضِ قومها على الثّأر، وتخليدِ مآثرِ من فقدت. بل لعلّ هذا

---

[1] العسقلاني: الإصابة في تمييز الصحابة، ٨ ص١٦٨؛ الحوفي، محمد جابر: الخنساء شاعرة بني سليم، ص١٣٣؛ اللامي: قراءة جديدة في مراثي الخنساء، ص١٠.

ينسجمُ تمامًا مع تلكَ الطّبيعة إذا ما أخذنا بعين الاعتبار أنّ أشعار الخنساء كانت قصيرة في الأغلب الأعمّ، فضلاً عن أنّ موضوع القصيدةِ كانَ واحدًا، أي تتحقّق لها الوحدةُ الموضوعيَّةُ، وكذلكَ الوحدةُ النّفسيَّةُ. كذا تُصبحُ القصيدةُ، أو المقطوعةُ الشّعريَّةُ كالبيتِ الواحدِ في إنشادِها، بل إنّها تستولي على نُفوس السّامعينَ بهذا الحسّ القصصيّ الدراميّ الذي يتصاعَدُ من بدء القصيدةِ إلى آخرها. وتُظهرُ هذه القصيدةُ موقفَ الخنساءِ من تجبُّرِ الرّجُلِ على المرأة، وظُلمِه لها بالضّربِ أحيانًا، وتنقّلِه عنها إلى نساء أُخرياتٍ إذا ملَّ منها، فضلاً عن رُؤيتِها العميقةِ لما يمكنُ أن تكونَ عليه المرأةُ إذا جُرِّدَت من بعضِ ما تُنْعَتُ بهِ خاصّةً، وهي في ذلكَ كلِّه تتّخذُ النّاقةَ رمزًا للذّاتِ الشّاعرة. إنّنا نظنُّ أنّ هذه الأبيات قالتْها الخنساءُ تذكُرُ أخاها صَخرًا؛ مع أنّ المصادرَ تذكُرُ أنّها قالتها لابنِها حَزْنٍ، أو لابنتِها عمرة؛ تقول[1]:

| | |
|---|---|
| وداويَّـــةٍ قَفْـــرٍ يُخـــافُ بهـــا الـــرّدى | مُخَفَّقَـــةٍ مـــا إنْ يَنـــامُ بِهـــا الصَّـــحبُ |
| قطَعْـــتَ بِمِجْـــذامِ الـــرَّواحِ كأنّهـــا | إذا حُلَّ عَنْهـــا كُورُهـــا جَمَـــلٌ صَـــعْبُ |
| يُعاتِبُهـــا في بعـــضِ مـــا أذنبَـــتْ بِـــهِ | ويضـــرِبُها حِينًـــا، ولـــيسَ لهـــا ذَنـــبُ |
| وقـــدْ جعَلَـــتْ في نفسِـــها أنْ تَخافَـــهُ | ولـــيسَ لَهـــا منـــهُ سَـــلامٌ ولا حَـــرْبُ |
| مَطَـــوْتَ بِهـــا حتّـــى إذا مـــالَ ظِلُّهـــا | وحَـــبَّ إلى القـــومِ الإناخَـــةُ والشُّـــرْبُ |
| أنَخْـــتَ إلى مظلُومَـــةٍ غـــيرِ مَسْـــكَنٍ | جَوانِبُهـــا يُـــبْسٌ وأفنانُهـــا رُطْـــبُ |
| فَنـــاطَ إليهـــا سَـــيْفَهُ ورِدَاءَهُ | يَجِـــيءُ إلى أفنـــانِ مـــا علّـــقَ الرَّكْـــبُ |
| فـــأغْفَى قلـــيلاً ثمَّ قـــامَ لوجهِـــهِ | لِيُوْرِثَ مَجْـــدًا أوْ لِيَحـــوِي بِهـــا نَهْـــبُ |
| فراحَـــتْ تُبـــاري أعْوَجِيًّـــا مُصَـــدَّرًا | طَوِيـــلَ عِـــذارِ الخـــدِّ جُؤْجُـــؤُهُ صَـــعْبُ |

[1] ديوان الخنساء بشرح ثعلب، ص ص١٧٠-١٧٥.

وتتّسمُ أكثرُ القصائد في شعر الخنساء عُمومًا بأنّها مبنيَّةٌ على ثُنائيّةٍ ضدّيّة أصيلة يجمعُ الفقدُ طرفَيْها: الحياة، والموت، أو ثنائيّاتٍ ضدّيّة فرعيّة نوعيَّةٍ من الثّنائيّة الأصيلة: الضّحك، البكاء، الوجود، العدم، الرّبيع، الجَدْب، العزّ، الذّلّ، الكرامة، الهوان، الحرب، السِّلم، ... وهكذا تتداعى في القصيدة الواحدةِ ثُنائيّاتٌ ضدّيّة أُخرى كلّها ينبئُ عن الفقدِ وتحوُّلِ الحياةِ بالخنساء من أمرٍ إلى نقيضِه. وقد قدّمنا في الكلامِ على الطّباق والمقابلة أنّهما استأثرا بنصيبٍ لا بأس به من شعر الخنساء، وليسَ ذلكَ ببعيدٍ عن بنية القصيدةِ بصورة عامّة في شعرها، بل لعلّه في صُلبِ البنية.

وتمكنُ إضافةُ غلبة أفعال التحوُّلِ والانقلابِ على بعض القصائدِ التي بُنِيت على الثّنائيّة الأصيلة أو بعض تنوُّعاتِها، وذلكَ متّصلٌ بما كانَ عليه حالُها، وما آلَ إليهِ بعدَ الفقدِ، فضلاً عن شُيوعِ عباراتِ التّأبيدِ في وصفِ حالِها بعدَ الفقدِ واستمرارِها في البُكاء والحُزن على أخيها، وشُيوعِ عبارات التّوكيدِ في وصفِ حالِ أهلها وحالِها قبلَ الفقدِ. ويمكنُ التّمثيلُ لهذا النّمط من القصائدِ بقولها من قصيدةٍ مُفعمةٍ بالثّنائيّاتِ الضدّيّة التي تؤكّدُ بها فضلَ صخرٍ في حياتِه عليها وعلى النّاسِ في العشيرة، وكيفَ أصبحَ حالهُم بعدَه، فضلاً عن تميُّزه هُو بصفاتٍ إيجابيّة مُناقضةٍ لصفاتِ سائر القومِ، وكثيرةٌ هي أفعالُ التحوُّل والانقلابِ في هذه القصيدة[1]:

[1] شرح ديوان الخنساء، ص ص٨-٩.

لهفي على صخرٍ فإنّي أرى لهُ ... نوافِلَ من معروفِهِ قدْ تولّتِ

ولهفي على صخرٍ لقد كانَ عِصْمةً ... لِمَولاهُ إنْ نَعْلٌ بمَولاهُ زلّتِ

يعُودُ على مَولاهُ منهُ برأفَةٍ ... إذا ما المَوالِي من أخيها تخلّتِ

وكُنتَ إذا كفٌّ أتتكَ عديمةً ... تُرجّي نوالاً من سَحابِكَ بُلّتِ

ومُختنقٍ راخَى ابنُ عَمْرو خِناقَهُ ... وغُمّتَهُ عنْ وجهِهِ فتجلّتِ

وظاعِنةٍ في الحيِّ لولا عطاؤُهُ ... غداةَ غَدٍ من أهلِها ما استقلّتِ

وكُنْتَ لنا عَيشًا وظِلٌّ ربابةٍ ... إذا نحنُ شِئنا بالنّوالِ استهلّتِ

فتىً كانَ ذا حِلْمٍ أصيلٍ وتُؤْدَةٍ ... إذا ما الحُبَى من طائفِ الجَهْلِ حُلّتِ

وما كرَّ إلّا كانَ أوّلَ طاعِنٍ ... ولا أبصرَتْهُ الخيلُ إلّا اقشعرَّتِ

فيُدْرِكُ ثأرًا ثمّ لم يُخْطِهِ الغِنَى ... فَمِثلُ أخي يومًا به العينُ قرَّتِ

فإنْ طلبُوا وتْرًا بَدَا بِتِراتِهِمْ ... ويصبِرُ يحميهِمْ إذا الخيلُ ولّتِ

فلستُ أُرَزَّا بعدَهُ برَزيّةٍ ... فأذكُرَهُ إلاّ سلَتْ وتجلّتِ

والفريدُ في شعرِ الخنساء أنّ القارئَ يجدُ ترابُطًا لُغويًا وثيقًا بين أبياتِ القطعةِ الواحدة، أو القصيدة الواحدة، فيما يشبهُ البناءَ المتماسكَ للنصّ نحويًا، فهي تُودِعُ صدرَ البيتِ شيئًا ممّا كانَ في عَجُزِ البيت الذي سبقَه، أو تبني على كلمة في البيت المتقدّم بناءً نحويًا أحيانًا، أو معنويًا دلاليًا أحيانًا أخرى، وفي كلّ الحالاتِ تظهرُ أبياتُ القطعةِ الواحدة، أو القصيدة الواحدة كأنّما نُسِجَت نسجًا بحيثُ تتماسَكُ بتراكيبها اللغويّة نحويًا أو دلاليًا، فلا صُورةَ مستقلّةً في البيتِ الواحد، وإذا توافرَ البيتُ على صورةٍ أو معنىً مستقلّ، فإنّ البيتَ الذي يليهِ لا يمكنُ الاستقلالُ به لما بينَهُ وبينَ البيت السّابق من تماسُكٍ في البنية النّحويّة. وتقومُ الرّوابطُ النّحويّة

أحيانًا بهذه الوظيفة، كأنْ تؤدّي حروفُ العطفِ ذلكَ مع تضمُّنِها معنى السّببيَّة أحيانًا، أو ابتداء البيت بالجارّ والمجرورِ المتعلّقين بفعلٍ في البيت السّابق، أو بجُملةٍ فعليّة في مقامِ الصّفةِ أو الحال، وهذا ما نجدُهُ في قولها[1]:

| | |
|---|---|
| أيـــا عـــينيَّ ويحَكُمـــا اســـتَهِلاّ | بِـــدَمْعٍ غَـــيرِ مَنْـــزُورٍ، وعُـــلاّ |
| بِـــدَمْعٍ غـــيرِ دَمْعِكُمـــا، وجُـــودا | فقَـــدْ أَوْرَثْتُمَـــا حُزنًـــا وذُلاّ |
| علـــى صَـــخرِ الأغـــرِّ أبي اليتـــامَى | ويَحْمِـــلُ كُـــلَّ مَعْشَـــرَةٍ وكَـــلاّ |
| فـــإنْ أســـعَفْتُماني فارفِـــدَاني | بِـــدَمْعٍ يُخْضِـــلُ الخَـــدَّيْنِ بَـــلاّ |
| عَلَـــى صـــخرِ بْـــنِ عَمْـــرٍو، إنَّ هـــذا | وإنْ قـــدْ قـــلَّ بحـــرُكِ واضْـــمَحَلاّ |
| فقـــد أُوْرِثْتُمـــا حُزْنًـــا وذُلاّ | وحَـــرًّا في الجَوانِـــبِ مُســـتَقِلاّ |
| فقُـــومِي يـــا صـــفيَّةُ في نســـاءٍ | بحَـــرِّ الشَّـــمسِ لا يَـــبْغِينَ ظِـــلاّ |
| يُشـــقّقْنَ الجُيـــوبَ وكـــلَّ وَجْـــهٍ | طَفِيـــفٌ أنْ يُصَـــلَّ لـــهُ وَقَـــلاّ |

فالنّاظرُ في القطعة المتقدّمة يجدُ الجُمل الآتيةَ: يا عينيَّ، استهلاّ بدمعٍ غيرِ منزُورٍ، وانْهَلاّ ثانيةً بدمعٍ غيرِ دمعِكُما إنْ لمْ يَكْفِ، وجُودا على صخر الأغرِّ أبي اليتامى، فقد أُورِثتُما حُزنًا وذُلاّ بعدَه، وحرًا في الجَوانب مستقلاّ لا يبرِّدُه الماء، فأسعفاني وأرفدانِي بالبكاء على صخرٍ بدمعٍ يُخضِلُ الخدّين، وإنْ قلَّ بحرُكُما واضمحلّ فاطلُبا دمعًا جديدًا، فقومي يا صفيّةُ في نساءٍ يشقّقْنَ الجُيوبَ بحرِّ الشّمسِ لا يبغينَ ظلاّ، ويخمشنَ على صخرٍ كلَّ وجهٍ قليلٌ أنْ يُصلّى له. ومن الواضحِ تمامًا أنّ الخنساءَ قد كرّرت في هذه الأبيات (بدمعٍ) عدّة مرّات، و(على صخرٍ) كذلك،

[1] شرح ديوان الخنساء، ص٦٧.

فضلاً عن تكرارها شطرًا كاملاً (فقد أُورثتُما حزنًا وذُلاّ)، وأنّها علّقت مطالعَ أبياتِها بأواخرِ الأبياتِ التي تتقدّمُها؛ وهذا في الغايةِ من التّماسُكِ النّصّيّ والتّرابُطِ بين الأبياتِ، بما يجعلُ القطعةَ الشّعريّةَ في حُكم البيت الواحدِ.

وتنبني القطعةُ/ القصيدةُ من شعر الخنساء أحيانًا بناءً خطّيًّا أُفقيّا؛ فهي قائمةٌ على تُعالُقٍ نَحويٍّ يجعلُ اللاحقَ تابعًا للسّابقِ إمّا: خبرًا عن مبتدإٍ تقدّم، تتعدّدُ أخبارُهُ اللاحقةُ في أوائلِ الأبياتِ أو في ثناياها، أو مفعولاً ثانيًا لفعلٍ ينصبُ مفعولين تقدّم، تتعدّدُ مفاعيلُه الثّواني في مطالعِ الأبياتِ التالية أو في ثناياها أيضًا، أو حالاً من فعلٍ تقدّم، وتتعدّدُ الأحْوالُ منهُ في مطالعِ الأبياتِ اللاحقةِ أو في ثناياها. فكأنّ القطعة/ القصيدةَ تتكوّنُ من مقاطِعَ أو جُمَلٍ معدودة، ويطولُ المقطعُ أو الجُملةُ بما تتعدّدُ الأخبارُ أو المفاعيلُ أو الأحوالُ. ومن ذلكَ قولُ الخنساء[1]:

| | |
|---|---|
| يا ابـنَ الشّـريدِ علـى تَنـائِي بيننـا | حُيِّيـتَ غـيرَ مُقـبَّحٍ مِكْبـابِ |
| فَكِـهٌ علـى خـيرِ الغِـذاء إذا غَـدَتْ | شَـهباءُ تقطـعُ بـاليَ الأطنـابِ |
| أرِجُ العِطَافِ، مُهَفْهَـفٌ، نِعْـمَ الفَتـى، | مُتسـهِّلٌ في الأهـلِ والأجنـابِ |
| حامِي الحَقيـقِ، تَخالُـهُ عِنـدَ الـوَغَى | أسـدًا ببيشـةَ، كاشِـرَ الأنيـابِ |
| أسَـدًا تَنـاذَرَهُ الرِّفـاقُ، ضُـبارِمًا | شَـثْنَ البَـراثِنِ، لاحِـقَ الأقْـرابِ |
| فلئِنْ هلَكْـتَ، لقـد غَنِيـتَ سَـمَيْدَعًا | مَحْـضَ الضّـريبَةِ، طَيِّـبَ الأثْـوابِ |
| ضَـخْمَ الدّسـيعةِ، بالنّـدى متـدفّقًا | مَـأوَى اليَتـيمِ، وغايـةَ المُنْتـابِ |

ويمكنُ القولُ إنّ بنيةَ القصيدة في شعر الخنساء بنيةٌ بسيطةٌ غيرُ معقّدة،

[1] شرح ديوان الخنساء، ص٣.

ولعلّ الأسبابَ كثيرةٌ لتعليلِ هذه الظّاهرة؛ وأوّلُها ماثلٌ في أنّ شعر الخنساء محصورٌ في موضوعٍ واحدٍ هو الرّثاء، وهو لا يتعدّى مدحَ الفقيدِ بما كانَ له من صفات حميدة، وبيانِ أثرِ فقدِه في الذّاتِ الشّاعرة وفي العشيرة بصورة عامّة؛ وثانيها أنّ شعر الخنساء اتّسمَ بالقِصَرِ في أغلبه، ولذلكَ اتّسمت القصيدةُ/ القطعةُ فيه بوحدةٍ موضوعيّة ووحدةٍ نفسيَّة أيضًا؛ وثالثُها يكمنُ في رغبة الخنساء الحثيثة في إحداثِ التأثيرِ المبتغى في نفوس سامعيها، والبنيةُ المعقّدة تُناقضُ هذه الرّغبة ولا تُحدثُ التأثيرَ المطلوب؛ ورابعُها كامنٌ في صدقِ إحساسِ الذّاتِ الشّاعرة فكانَ الشّعرُ تعبيرًا صادقًا عن إحساسها بالفقدِ، ولهذا كانَ شعرُها تجسيدًا لنفثاتٍ شُعوريّة صادقة، وليس فيه شيءٌ من التصنُّع أو التّحكيكِ أو التّنقيحِ، بل إنّ لغتَها تمثّل مشاعرَها بكلّ صِدق وحميميّة؛ وليسَ آخرَها أنّ الخنساءَ لم تكُنْ شاعرةً مُحترفةً في العصر الجاهليّ، أي أنّها لم تكُن كسائر الشّعراء الذي يقصدُون بشعرهم المدوحين، ولا تعدّدت أغراضُها لتكونَ بنى قصائدها متنوّعة بتنوُّع الأغراض، بل أقامَت على حالةٍ وجدانيّة واحدة تقريبًا بعدَ فقدِها لأبيها وأخَويها، وكانَ شعرُها تعبيرًا عن تجربتها الخاصّة، فكانَ أن صهَرت تجاربَ الآخرينَ في الفقدِ، ورسَّخَتها في تجربتِها؛ ولهذا كانت بنى قصائدِها بسيطةً غيرَ مركّبة، ومتكرّرة تقريبًا في شعرها كلّه.

# الخاتمة

في معالجتنا لشعر الخنساء، وضعنا نصب أعيننا أهمية معاينته باعتباره وسيطاً معرفياً لطبيعة العقل الجاهلي، وأنماط وعيه لظواهر الأشياء التي تحيط به؛ لذلك لم تأت محاور هذه الدراسة منفصمة عن عوامل البيئة العربية القديمة، من حيث طبيعتها الجغرافية، وحياتها الاجتماعية والاقتصادية، بما فيها من قيم وتقاليد وأعراف.

تحددت معالم هذه الدراسة ضمن ثنائية الحياة والموت، وهو أمر دعت إليه وحدة جلية في شعر الخنساء بين هذين النقيضين، فالشاعرة ما فتئت تخلق واقعاً نفسياً خاصاً منطلقه إحساس بالفقد، كانت له آثاره الواضحة في تآلف المتناقضات في القصيدة الواحدة، وفي البيت الواحد من القصيدة، في تناوب حركي بين حياة حاضرة حتّمها الفقد، وأخرى ماضية استحضرتها الشاعرة لدفع إحساسها الأليم بالفقد، وهو ما تثبته الدراسة حين تظهر الحياة والموت وقد تلاصقا باعتبارهما جانبين متقابلين لشيء واحد.

وقارئ الخنساء-كما تظهر الدراسة- يجدها وقد حرضت على الأخذ بالثأر بالسبل كافة، ووظفت شعريتها في سبيل ذلك، فهي ما تنفك تعدد ما يتحلى به صخر من صفات قوامها الفروسية والكرم، وهي ثنائية تكاملية، لم تخرج الخنساء فيها عن إطار البيئة الجغرافية التي عاشت فيها، وبقيت تعبر فيها عن رغبة

ملحة في استحضار الفقيد بكل ما فيه، لغرض توسيع دائرة الفقد لتعم الجميع.

من حيث التشكيل الفني، فقد كان للخنساء قوامها الخاص بها؛ فقد فهمت الشعر العربي ظاهرة صوتية شفوية قبل كل شيء، ووجدنا شعرها محاولة للانتقال بآلامها وأحزانها من عالم المشاعر والأحاسيس، إلى عالم الشعر بما له من خصائص وقواعد، حققت من خلاله ما هو كامن في الذات الشاعرة؛ ومن هنا جاء البديع بوصفه هندسة لغوية، وجاء الطباق بما هو نمط موسيقي داخلي ذهني، يثير في المتلقي إحساسه بتضاد الوجود الإنساني في ذاته.

كذلك تأتي المبالغة لتكون واحدة من الصيغ التي تكاد تصيب شعرها كله، فهي ظاهرة صوتية شديدة الوقع في آذان السامعين، لا سيما أنها تقترن بظاهرة حسن التقسيم، التي شملت النص كله في بعض الأحيان، فيما يشبه أن يكون بناء تراكمياً للقصيدة كلها. ويجيء الترصيع في شعر الخنساء تعبيراً إيقاعياً باللغة عن إيقاع داخلي في نفس الشاعرة، تريد إيصاله إلى سامعيها، سعياً لتحقيق الطرب حتى بنشيد الحزن والفقد.

يبرز في شعر الخنساء تكرار لافت في الصور والتراكيب، وهو ما فتئ يحمل وظيفة استثارية سعت من خلالها إلى إحداث حالة من الحزن في نفس المتلقي، وهو ما يدخل في باب التصعيد النفسي الذي حرصت عليه في شعرها جراء التأثر بالموضوع الذي تريد إيصاله، والدراسة حاولت في أكثر من موقع منها، تلمس عناصر الأداء اللغوي في محاولة للكشف عن معنى أعمق من المعنى الظاهري، فكان

الانطلاق من مجال التحديد إلى التجريد هدفاً في ذاته، أملاه عليها اتجاه القصيدة وطريقتها في التصوير.

لدى وقوفنا أمام بناء القصيدة لدى الخنساء، ننتهي إلى أن القارئ لا محالة، يجد ترابطاً لغوياً وثيقاً بين أبيات القطعة الواحدة، أو القصيدة الواحدة، فيما يشبه البناء المتماسك للنص نحوياً، بحيث تظهر أبيات القصيدة الواحدة كأنما نسجت نسجاً، بحيث تتماسك بتراكيبها اللغوية نحوياً أو دلالياً.

وأخيراً، فإن دارس الخنساء دون شك، يجد نفسه قبالة قضية إنسانية عامة، تمس وجودنا في الصميم، فموضوع الرثاء يتحول إلى فن رفيع يتجاوز حدود الزمان والمكان، تقف وراءه دلالة إنسانية، حولت الحادثة المرتبطة بزمن ما أو مجتمع ما إلى قضية إنسانية ذات طابع خالد.

# المصادر والمراجع


١. إبراهيم، زكريّا: **مشكلة الفنّ**، (القاهرة: مكتبة مصر، د.ت).

٢. الأخفش الأصغر، عليّ بن سليمان بن الفضل: **كتاب الاختيارين**، تحقيق فخر الدّين قباوة، ط٢، (بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٨٤).

٣. الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين: **الأغاني**، تحقيق إحسان عبّاس وزميليه، ط١، (بيروت: دار صادر، ٢٠٠٢)، وطبعة الساسي (القاهرة: ١٩٢٣).

٤. الأصمعي، عبد الملك بن قريب: **فُحولةُ الشّعراء**، تحقيق توري ش.، (بيروت: دار الكتاب الجديد، ١٩٨٠).

٥. البحتري، أبو عبادة الوليد: **الحماسة**، تحقيق محمد حوّر، (أبو ظبي: المجمع الثقافي، ٢٠٠٧).

٦. بدوي، محمد مصطفى: **كولردج** (نوابغ الفكر الغربي)، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٨).

٧. بروكلمان، كارل: **تاريخ الأدب العربي**، ترجمة :محمود فهمي حجازي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993 ).

٨. البستاني، بطرس: **أدباء العرب**، ط٥، (بيروت: ١٩٥٣).

٩. البغدادي، عبد القادر بن عمر: **خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب**، تحقيق عبد السلام هارون، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩).

١٠. ثعلب، أبو العبّاس أحمد بن يحيى: **شرح ديوان الخنساء**، تحقيق أنور أبو سويلم، ط١، (عمّان: دار عمّار، ١٩٨٨)، طُبع بدعم من جامعة مؤتة.

١١. ____________: **شرح ديوان الخنساء**، قدّم له وشرحه فايز محمّد، ط١، (بيروت: دار الكتاب العربيّ، ١٩٩٦).

١٢. الجاحظُ، أبو عثمان عمرو بن بحر: **البيان والتبيين**، تحقيق عبد السلام هارون، (القاهرة: مطبعة البابي الحلبي، ١٩٦٥).

١٣. جاد المولى، محمد أحمد: **أيّام العرب في الجاهلية**، (بيروت: دار إحياء التراث، د.ت).

١٤. حافظ، صبري: التّناصّ وإشاريّات العمل الأدبي، **مجلّة ألف**، العدد الرابع، ١٩٨٤.

١٥. ابن حجر العسقلاني، أحمد بن عليّ: **الإصابة في تمييز الصحابة**، تحقيق علي محمد البجّاوي، (القاهرة: ١٣٥٨هـ).

١٦. ابن حزم الأندلسي، علي بن أحمد بن سعيد: **جمهرة أنساب العرب**, (بيروت: دار الكتب العلمية, ٢٠٠١).

١٧. حوّر، محمّد: **هكذا تألّم المعرّي**، ط١، (عمّان: وزارة الثقافة الأردنية، ٢٠٠٧).

١٨. الحوفي، أحمد: **المرأة في الشعر الجاهلي**، (القاهرة: دار النهضة، ١٩٥٤).

١٩. الحيني، محمد جابر: **الخنساء شاعرة بني سليم**، ط١، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٧).

٢٠. خضر، ناظم عودة: **الأصول المعرفية لنظرية التلقّي**، (عمّان: دار الشّروق، ١٩٩٧).

٢١. الخنساء، تماضر بنت عمرو: **ديوان الخنساء**، حقّقه كرم البستاني، (بيروت: دار صادر، ١٩٦٣).

٢٢. أبو ديب، كمال: **الرّؤى المقنّعة**، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦).

٢٣. دي مان، بول: **العمى والبصيرة، مقالات في بلاغة النقد المعاصر**، ترجمة سعيد الغانمي، ط١، (الإمارات–أبو ظبي: المجمع الثقافي، ١٩٩٥).

٢٤. رتشاردز، آيفر آرمسترونغ: **مبادئ النقد الأدبي**، ترجمة مصطفى بدوي، مراجعة لويس عوض، (القاهرة: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٦٣).

٢٥. السكّري، أبو سعيد بن الحسن بن الحسين بن عبيد الله: **شرح ديوان كعب بن زهير**، تحقيق عباس عبد القادر، ط٣، (القاهرة: منشورات دار الكتب والوثائق القومية ــ مركز تحقيق التراث، ٢٠٠٢).

٢٦. ابن سلاّم الجُمحيّ، محمّد: **طبقات فحول الشّعراء**، تحقيق محمود محمد شاكر، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٢).

٢٧. سليكي، خالد؛ الشنتوف، عبد المنعم؛ العامري، عز الدين: من نظرية القراءة إلى جمالية التلقي (٣-٣)، **جريدة القدس العربي**،ع ١٦٥٩، ١٩٩٤/٦/٢٠.

٢٨. سويف، مصطفى: **الأسس النفسيّة للإبداع في الشّعر**، (مصر: دار المعارف، ١٩٧٠).

٢٩. بنت الشّاطئ، عائشة عبد الرّحمن: **الخنساء**، ضمن سلسلة نوابغ الفكر العربي، ط٢، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٣)، العدد ١٧.

٣٠. الشّريشيّ، أحمد بن عبد المؤمن: **شرح مقامات الحريري**، حقّقه محمد عبد المنعم خفاجي، (القاهرة: المطبعة المنيرية، ١٩٥٢).

٣١. صفدي، مطاع: **استراتيجيّة التّسمية في نظام الأنظمة المعرفية**، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، د.ت).

٣٢. ابن الصمة، دريد: **ديوان دريد بن الصمّة**، حقّقه محمد خير البقاعي، (دمشق: دار قتيبة، ١٩٨١).

٣٣. ضيف، شوقي: **الرثاء**، ط٤، القاهرة: (دار المعارف، ١٩٥٥).

٣٤. الطّبري، محمد بن جرير: **تاريخ الرسل والملوك**، (بيروت: دار التراث العربي، ١٣٧٢هـ).

٣٥. طيفور، أحمد بن أبي طاهر: **بلاغات النساء**، (قم إيران: انتشارات مكتبة الحيدريّة، ١٩٦٤).

٣٦. عباس، إحسان: **فن الشعر**، ط٢، (بيروت: دار الثقافة، ١٩٥٩).

٣٧. ابن العبد، طرفة: **ديوان طرفة**، شرحه وقدّم له مهدي محمد ناصر الدّين، ط١، (بيروت: دار الكُتب العلميّة، ١٩٨٧).

٣٨. ابن عبد البرّ، يوسف بن عبد الله،: **الاستيعاب في معرفة الأصحاب**، تحقيق علي محمد البجاوي، (القاهرة: دار نهضة مصر، ١٣٤٨هـ).

٣٩. ابن عبد ربه، أحمد بن محمد: **العقد الفريد**، حقّقه أحمد أمين وآخرون، (القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٥).

٤٠. العشماوي، محمد زكي: **قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث**، (القاهرة: دار الشروق، ١٩٩٤).

٤١. قباني، نزار: **الشعر قنديل أخضر**، (مصر: مكتبة مدبولي، د.ت).

٤٢. ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم: **عيون الأخبار**، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣).

٤٣. ــــــــــــ: **الشّعر والشعراء**، طبعة بريل (١٩٠٢).

٤٤. ــــــــــــ:ــــــــــــ، (بيروت: دار الثقافة، ١٩٦٩).

٤٥. اللامي، جبّار عبّاس: **قراءة جديدة في شعر الخنساء**. ط١، (الرياض: مؤسسة اليمامة الصحفيّة، ٢٠٠٠)، ضمن سلسلة كتاب الرياض، العدد ٧٨.

٤٦. ماثيسن، ف. ب: **ت. س إليوت الشاعر الناقد**، ترجمة إحسان عباس، (بيروت:

المطبعة العصرية، ١٩٦٥).

٤٧. مجموعة من العلماء: **موسوعة دائرة المعارف الإسلاميّة**، ترجمة نخبة من الباحثين، (الشارقة: مركز الشارقة للإبداع الفكري، ١٩٩٨).

٤٨. مجهول: **ملحمة جلجامش**، ترجمة فراس السوّاح، ط٢، (بيروت: دار الكلمة، ١٩٨٣).

٤٩. المرزباني، أبو عبيد الله محمد بن عمران، ويُنسبُ للآمدي: **المؤتلف والمختلف**، تصحيح ف. كرنكو، (القاهرة: مطبعة القدسي، ١٣٥٤هـ).

٥٠. المرزباني، أبو عبيد الله محمد بن عمران: **معجم الشّعراء**، تحقيق د. عبد الستار أحمد فراج، (القاهرة: دار إحياء الكتب العربية، ١٩٦٠).

٥١. المعرّي، أبو العلاء أحمد بن عبد الله: **رسالة الغفران**، تحقيق بنت الشاطئ، ط٢، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٠).

٥٢. المفضّل الضّبّي، أبو العبّاس بن محمّد: **المفضّليات**، تحقيق عمر فاروق الطبّاع، ط١، (بيروت: دار الأرقم، ١٩٩٨).

٥٣. الملائكة، نازك: **قضايا الشعر المعاصر**، (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٨٣م).

٥٤. هالين، فرنالد؛ شوويرجن، فرانك: مقالة (من الهرمونيطيقا إلى التفكيكية)، عن كتاب **نظريات القراءة من البنيوية إلى جماليات التلقي**، ترجمة عبد الرحمن بو علي، ط١، (سوريا: دار الحوار، ٢٠٠٣).

٥٥. ابن هشام الأنصاري، أبو محمد عبد الملك بن أيوب: **السّيرة النبويّة**، تحقيق مصطفى السقّا وزميليه، ط١، (بيروت: دار المعرفة، ٢٠٠٤).

٥٦. الهليّل، عبد الرحمن بن عثمان بن عبد العزيز: **التكرار في شعر الخنساء**، دراسة فنّيّة، ط١، (الرّياض: دار المؤيّد للنشر والتوزيع، ١٩٩٩).

٥٧. اليسوعي، لويس شيخو: **أنيس الجلساء في شرح ديوان الخنساء**، (بيروت: المطبعة الكاثوليكية، ١٨٩٦).

٥٨. يوسف، حسني عبد الجليل: **علم البديع بين الاتّباع والابتداع، دراسة نظرية وتطبيقية في شعر الخنساء**، ط١، (الإسكندرية: دار الوفاء، ٢٠٠٧).

كُتب الكَثيرُ عن الخنساء وشعرها، بعضهُ كانَ دراساتٍ جادَّةً خرجَت بنتائجَ تفصيليَّة لموضوعها، وبعضُها كانَ حَشوًا وتلفيقًا وتكرارًا وقصًّا ولصقًا، وبعضُها كانَ جَمْعًا وإيرادًا لما في الكُتب من غير ادّعاء التّأليف، وبعضُها كانَ عامًّا قُبالةَ ما تخصَّصَ منها لبحثِ قضيَّةٍ من القضايا المضمونيَّة أو ظاهرة من الظّواهر الفنّيّة. ويزعُمُ الباحثانِ أنّ دراستَهُما هذه عن شعر الخنساءِ أوَّلُ دراسةٍ منهجيَّة لشعرِ الخنساء كلّها - في ما اطّلعا عليه من دراساتٍ عنها وعن شعرها - انبنَتْ على منهَج واضح محدّد، واستقصَت مُجملَ القضايا والمضامين والظّواهر الفنّيَّة والمعلوماتِ السّياقيَّة المُعينَة لتكونَ دراسةً من الدّاخل، ومَحْوَرَتْه على المسألة الجوهريَّة فيه (شعريَّة الفقد)، وفسَّرَتهُ في ضوئها مضمونًا وتشكيلاً.




9789957382537



دار جرير
للنشر والتوزيع
عمّان - شارع الملك حسين - مقابل مجمع الفحيص
هاتف : 96264651650+ - فاكس : 96264643105+
ص.ب : 367 عمان 11118 الأردن
E-mail: dar_jareer@hotmail.com